પટકથા

SATYAJIT RAY







अन्तर्राष्ट्रीय फिल्म संसार में
एक हिन्दुस्तानी से सिने व्यक्तित्व की
विशिष्ट जगह को
पहले विशेष *ऑस्कर अवार्ड*
फिर *भारत रत्न* और
हाल ही में फिल्म *आगन्तुक* को मिले सम्मान ने
और अधिक स्थायी किया है।
यह वो अवसर है जब
सत्यजीत राय
विश्व के महान फिल्मकारों के बीच
आलोकित हो रहे हैं
मानों सिनेमा के परिप्रेक्ष्य में
भारत आलोकित हो रहा है।
इसी परिप्रेक्ष्य में और अधिक उपलब्धि और
गौरव की अनुभूति के लिए
उनकी निरन्तर सक्रियता
एक अनिवार्य आवश्यकता है।



पटकथा

[illegible]

[illegible]

श्रीराम तिवारी

मध्यप्रदेश फ़िल्म विकास निगम का प्रकाशन

पटकथा

शास्त्रीय सिनेमा पर एकाग्र सीरिज़

मार्च 92

वर्ष 5 • अंक 1 • संख्या 14 • 1992

नियामक
आनंद बर्नाड
ओ. पी. दुबे

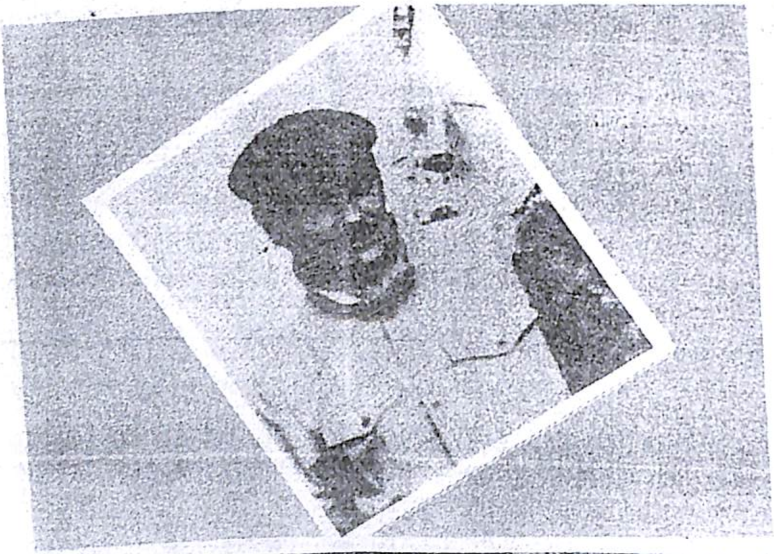
सम्पादक
श्रीराम तिवारी

सहायक सम्पादक
सुनील मिश्र

एक अंक 20 रुपये
वर्ष के 4 अंक 80 रुपये
वार्षिक ग्राहकों के लिए साधारण डाक से शुल्क 60 रुपये
रजिस्टर्ड डाक से रजिस्ट्री शुल्क अतिरिक्त

सम्पर्क
मध्यप्रदेश फिल्म विकास निगम मर्यादित
ई-1/90, अरेरा कॉलोनी भोपाल - 16 म.प्र.
फोन : 566908 • 563810 तार : फिल्मडेव

इस अंक में





आन्द्रेई तारकोवस्की

काल-सृजन

फ़िल्म अभिनेता

जब मैं कोई फ़िल्म बनाता हूँ तब उसकी पूरी जिम्मेवारी मेरी ही होती है, यहाँ तक कि अभिनेताओं के प्रदर्शन (परफारमेंस) के लिए भी मैं ही जिम्मेवार हूँ। रंगमंच में बात अलग है, वहाँ उपलब्धियों और विफलताओं के लिए अभिनेता की जिम्मेवारी अत्यन्त विशाल होती है।

फ़िल्मांकन के वक्त, अभिनेता को आरंभ ही से निर्देशक की योजना की जानकारी होना नुकसानदेह हो सकता है। भूमिका रचने में निर्देशक का दखल अहम है, और वह अभिनेता को प्रत्येक भिन्न खण्ड में अपनी अदायगी की पूरी आज़ादी देता है, लेकिन ऐसी नहीं जो रंगमंच में संभव है। अगर फ़िल्म का अभिनेता स्वयं ही अपनी भूमिका तय करे, तो वह फ़िल्म की योजना और उद्देश्य के अन्तर्गत निर्धारित की गई शर्तों के भीतर उपस्थित सहज और नैसर्गिक अदायगी के अवसर खो देता है। निर्देशक को अभिनेता के लिए सही मनोदशा प्रेरित करना पड़ती है, और फिर इतना आश्वस्त होना होता है कि वह लगातार बनी रहे। अभिनेता को उपयुक्त मनोदशा में कई तरह से लाया जा सकता है— जो **सेट** की परिस्थितियों पर निर्भर होता है, आपके साथ काम कर रहे अभिनेता के व्यक्तित्व पर निर्भर होता है। निर्देशक को ऐसी *मनोवैज्ञानिक अवस्था* में रहना होता है जिसे गढ़ना असम्भव है। फिर भी, निर्देशक कितना ही कठोर दिल क्यों न हो, तथ्यों को ढँक नहीं सकता - और सिनेमा के आग्रह में मनोदशा की ऐसी सच्चाई है जिसे वह छिपा नहीं सकता।

निस्संदेह, दोनों ही की भूमिकाओं पर परस्पर विचार विनिमय किये जा सकते हैं: निर्देशक पात्र की भावनाओं के प्रदर्शन की बनावट रचता है, अभिनेता उन्हें व्यक्त करते हैं या कदाचित्, फ़िल्मांकन के दौरान, अपने भीतर ऐसा महसूस करते हैं। सेट पर अभिनेता दोनों ही काम उसी क्षण नहीं कर सकता; लेकिन, इसके विपरीत, रंगमंच में, जैसे-जैसे वह अपनी भूमिका अदा करता चलता है, उसे दोनों काम एक साथ करना अनिवार्य होता है।

जबकि, कैमरे के सामने खड़े अभिनेता को पूरे प्रामाणिक और तात्कालिक बोध के साथ नाटकीय स्थितियों द्वारा प्रस्तुत अवस्था में उपस्थित रहना होता है। फिर, जैसे ही कैमरे के सामने घटे सारे **सीक्वेंस,** विभिन्न अंश, और **रीटेक** निर्देशक के हाथ में आए कि वह उन्हें अपने स्वयं के कलात्मक उद्देश्यों के अनुसार, समूची गतिविधि के भीतरी तर्क को रचते हुए *तारतम्य* में जमा लेगा।

रंगमंच के अन्दर **अभिनेता** और **दर्शक** के बीच सीधे संपर्क का आकर्षण जितना जबर्दस्त है उतना सिनेमा में कतई नहीं होता। अतः सिनेमा कभी-भी रंगमंच

को खदेड़ नहीं सकता। सिनेमा अपनी अंतर्भूत क्षमता ही से उसी-उसी घटना को समय-समय पर पुनर्जीवित करता है— वह अपने स्वभाव से ही नॉस्टेल्जिक है। इसके विपरीत रंगमंच जीता है, विकसित होता है, रिश्ता बनाता है। वह, रचनात्मक स्फूर्ति के लिए, आत्म-बोध की एक भिन्न विधि है।

सिनेमा-निर्देशक कदाचित संग्राहक की तरह है। फ़िल्मी-संरचनाएं Frames) उसकी प्रदर्शन-वस्तुएं हैं जो खूब प्यार भरी तफसीलों के साथ विभिन्न अंशों और खण्डों को अपरिमेय संख्या में दर्ज करते हुए ऐसे जीवन का गठन करते हैं कि एक अभिनेता, एक पात्र, जिसका अंग हो सकता है और नहीं भी हो सकता है...।

जैसा कि **क्लीस्ट** ने एक बार बहुत बल देकर कहा था कि रंगमंच में अभिनय **बर्फ में शिल्पकारी** की तरह है। हालांकि प्रेरणा के क्षणों, अभिनेता, अपने दर्शकों के साथ सम्प्रेषण स्थापित करने का आनंद प्राप्त करता है। एक साथ कला को रचते अभिनेता और दर्शक के सामंजस्य से विपुल उदात्तता उत्पन्न होती है। प्रस्तुति (परफारमेंस) तब तक ही कायम रहती है कि जब तक अभिनेता सर्जक के रूप में बना रहे, कि जब तक वह "हो": याने कि जब तक वह भौतिक और आत्मिक रूप से जीवन्त हो। अभिनेता के बिना रंगमंच है ही नहीं।

फ़िल्म-अभिनेता के एकदम विपरीत, हर रंगमंचीय- अभिनेता को अपने स्वयं के भीतर शुरू से आखिर तक अपनी स्वयं की भूमिका निर्देशक के मार्गदर्शन में रचनी होती है। उसे अपनी भावनाओं का नाटक की सकल अवधारणा के अनुरूप एक नक्शा-सा बनाना होता है। सिनेमा में, पात्र की ऐसी आत्मविश्लेषी संरचना स्वीकार्य नहीं है; अपनी व्याख्या के तनाव, स्वर और लय के बाबत निर्णय लेना अभिनेता के जिम्मे नहीं है, क्योंकि उसे उन सारे अवयवों की जानकारी नहीं है जिससे पूरी फ़िल्म तैयार होगी। उसका उद्यम इसी में है कि वह जिये!- और निर्देशक पर यकीन करे।

निर्देशक अभिनेता के लिए उसके अस्तित्व के उन क्षणों को चुनता है जो फ़िल्म की अवधारणा को अत्यन्त सही रूप में अभिव्यक्त करे। अभिनेता को स्वयं पर जोर नहीं डालना चाहिए; उसे अपनी स्वयं की अतुलनीय, ईश्वर-प्रदत्त आजादी की उपेक्षा नहीं करना चाहिए।

फ़िल्म बनाते वक्त मैं अपने अभिनेताओं को बहस में थकाता नहीं, और मेरा यह आग्रह रहता है कि अभिनेता अपने द्वारा खेले जा रहे अंश को सकल फ़िल्म के साथ जोड़ कर न देखे; यहाँ तक कि कभी-कभी अपने ही द्वारा खेले गए पहले के या खेले जाने वाले बाद के अंश को भी ध्यान में न रखे। मसलन्, **मिरर** के एक दृश्य में नायिका पति का इंतजार करती है, दूसरी ओर बच्चों का पिता इंतजार में सिगरेट के कश लगा रहा होता है। इस वक्त मैंने यह चाहा कि **मार्गरिता तेरेखोवा** को कथानक के बाबत कुछ पता न चले; यह भी पता न चले कि वह कभी उसके पास लौटेगा। कथा को उससे गुप्त रखा गया ताकि वह अवचेतन की

किसी तरंग में उस पर प्रतिक्रिया न करे, बल्कि उस क्षण ठीक मेरी माँ की तरह ही जिये, बिल्कुल माँ की तरह, उसके प्रतिमान की तरह जिये; माँ कभी जिस तरह जी थी (कि जिसे मालूम न था आगे उसकी जिन्दगी कैसी होगी) वैसा जिये। बेशक, अगर उसे यह पता चल जाता कि भविष्य में उसके पति के साथ उसका सम्बन्ध कैसा होगा तब दृश्य में उसका व्यवहार भिन्न हो जाता; न केवल भिन्न होता बल्कि भावी परिणाम को जान लेने पर दूषित हो जाता। भविष्य में बर्बाद हो जाने की जानकारी निश्चित ही कथानक के उन आरंभिक तलों को खेलने में अभिनेत्री की अदायगी को प्रभावित कर देती। इस बिन्दु पर भी (ऐसा जाने बगैर कि यह निर्देशक की इच्छा के विरुद्ध है) वह अपनी प्रतीक्षा की निरर्थकता के भाव का कुछ अंश प्रकट कर ही देती; और हम सब भी उसे महसूस करते; जबकि हमें यहाँ उस एक क्षण की विलक्षणता और अद्वितीयता अनुभव करना है कि जिसका उसकी शेष जिन्दगी से कोई ताल्लुक नहीं।

फ़िल्म में प्रायः ऐसा हो सकता है कि निर्देशक उन बातों पर ध्यान दे जो अभिनेता की इच्छाओं के विरुद्ध जा सकती है। इसके विपरीत, रंगमंच में हर दृश्य के बाबत उन सभी अनुमानों और कल्पनाओं के प्रति सचेत होना होता है जो पात्र का निर्माण करते हैं. और यही सही और स्वाभाविक तरीका है। क्योंकि, रंगमंच में चीजें तारतम्य में नहीं की जातीं; रंगमंच रूपक, लय और तालमेल के जरिये चलता है—उसकी अपनी ही काव्यात्मकता के जरिये।

इसीलिए **मिरर** के उस दृश्य में हमने चाहा कि अभिनेत्री उन क्षणों को वैसे ही अनुभव करे जैसे वह स्वयं की जिन्दगी में, खुशी के साथ, पटकथा से अनभिज्ञ रहते हुए महसूस कर रही हो; अनुमान बिठा कर वह 'उम्मीद' लगायेगी, 'उम्मीद' छोड़ेगी, और फिर से 'उम्मीद' बांधेगी। अपने पति के इन्तजार के निश्चित सांचे के अंतर्गत अभिनेत्री को स्वयं की **रहस्यात्मक** जिन्दगी का अंश प्रगट करना होगा, इस बात से बेखबर बने रहकर कि भविष्य में वह उसे कहाँ ले जायेगा।

फ़िल्म अभिनेता के लिए यह ध्यान देने की बात है कि वह विशेष परिस्थितियों में ऐसी मनोवैज्ञानिक अवस्था को अभिव्यक्त करे कि जो उसके स्वयं ही के लिए विशिष्ट हो। और, ऐसा वह स्वभावतया करे, जो उसके बौद्धिक और भावनात्मक गठन के उपयुक्त हो और ऐसे रूप में करे जो केवल उसी के लिए सही हो। मुझे कोई ऐतराज नहीं वह उसे कैसे करे, या किन तरीकों को उपयोग में ले: मुझे कोई अधिकार नहीं कि मैं उसके लिए अभिव्यक्ति का वह रूप तय करूँ जो उसका अपना ही मनोविज्ञान अख्तियार करना चाहता है। हममें से हरेक व्यक्ति सामने आयी स्थिति को, अपने-अपने तरीके से अनुभव करता है जो पूरी तरह वैयक्तिक है। कुछ लोग कि जब वे उदास होते हैं अपनी आत्माओं को नँगा कर देते हैं, खुला कर देते हैं; जबकि कुछ लोग दुख को थामे, अन्तर्मुखी बने रहते हुए, दूसरों से सारे सम्पर्क तोड़ अकेले पड़े रहना चाहते हैं।

मैंने अक्सर अभिनेताओं को अपने निर्देशक के हाव-भाव और आचरण की नकल करते देखा है। मुझे ध्यान आता है कि सेर्जे गेरासिमोव से जबर्दस्त प्रभावित वासिलि शुकशिन ने, और शुकशिन के प्रखर निर्देशन से अभिभूत **कुरावल्योव** ने, दोनों ही ने अपने-अपने निर्देशकों की नकल की। मैं कभी नहीं चाहूँगा कि अभिनेता अपनी भूमिका के लिए मेरी शैली की नकल करे। फ़िल्मांकन के पूर्व जब उसने अपने भीतर यह स्पष्ट समझ लिया कि वह फ़िल्म की अवधारणा से पूरी तरह बँधा हुआ है, तब मैं चाहूँगा कि उसे खेलने की पूरी आजादी रहे।

मौलिक, विलक्षण **अभिव्यक्ति-क्षमता** ही फ़िल्म अभिनेता का तात्विक लक्षण है, क्योंकि इससे कम ऐसा कुछ नहीं जो कि स्क्रीन पर मोहक हो पाये या सत्य को अभिव्यक्त कर सके।

अभिनेता को उपयुक्त मनःस्थिति में लाने के लिए निर्देशक को स्वयं अपने ही को
पात्र के साथ समान अनुभूति में लाना होता है। अदायगी (परफारमेंस) के लिए
सही स्वर हासिल करने का अन्य कोई तरीका नहीं है। मसलन् यह संभव नहीं
आप किसी अज्ञात मकान में जा अभ्यास (रिहर्स) किये हुए दृश्य का फ़िल्मांकन
कर लें। मकान बिल्कुल अपरिचित हो और उसमें अजनबी रहते हों तो स्वाभाविक
ही है कि वह मकान भिन्न संसार से आये पात्र को ऐसी कोई मदद नहीं करेगा
जिससे वह स्वयं को अभिव्यक्त कर सके। निर्देशक का विशिष्ट उद्यम प्रत्येक दृश्य
में मनःस्थिति के पूरे सत्य को हासिल करना होता है।
भिन्न अभिनेताओं को भिन्न तरीकों से समझाना पड़ता है। तेरेखोवा को अपना पूरा
पार्ट नहीं मालूम था; और उसे उसने टुकड़ों में ही खेला। वह जानती थी मैं उसे
पूरा पार्ट शुरू में ही नहीं बताऊँगा, या उसकी व्याख्या नहीं करूँगा, या उसको
समझाऊँगा नहीं। वह बहुत क्षुब्ध हुई थी। लेकिन जिन विभिन्न टुकड़ों को उसने
खेला (तदनन्तर एक-ही चित्र में लाने के लिए जिन्हें मैंने कशीदाकारी की तरह
बुना) वह उसी के अंतर्बोध का परिणाम है। हमारे लिए साथ काम करना आसान
नहीं था। उसे यह पूर्वानुमान लगाना मुश्किल हुआ कि मैं उसके काम के बाबत
सोचते हुए (कि उसका पूरा काम कुल मिला कैसा होगा) उसकी भूमिका समझ
सकूँगा— दूसरे शब्दों में कहूँ कि उसे मेरा भरोसा करना मुश्किल लगा।
मैं अनेक ऐसे अभिनेताओं के सम्पर्क में आया हूँ जो मुझ पर पूरा भरोसा नहीं रख
सके कि मैं उनकी भूमिकाओं को 'पढ़' लूंगा : क्योंकि किसी-न-किसी कारण से
फ़िल्म के संदर्भ से स्वयं को अलग हटाते हुए वे अपनी ही भूमिका को निर्देशित
करने का यत्न करते रहे। इस किस्म के अभिनेता को मैं घुल कर काम करने वाला
(प्रोफेशनल) नहीं मानता। वही अभिनेता उपयुक्त है जो खेल के वे सारे नियम
आसानी से और स्वभावतया स्वीकार कर ले जो उसे बताए जाएँ, वह स्वयं की ओर
से जरा भी जोर न डाले; और, किसी भी तात्कालिक स्थिति के प्रति अपनी
प्रतिक्रियाओं में सहज रहे। मैं ऐसे किसी भी अभिनेता के साथ काम करने में

दिलचस्पी नहीं रखता जो सरलीकृत और चलताऊ काम के पार कोई भूमिका अदा नहीं करेगा। इस मामले में, दिवंगत **सोलोनित्सिन अनातोलिय** को मैं बहुत ही उज्ज्वल अभिनेता मानता हूँ; आज मुझे उसकी बहुत-बहुत याद आती है। बहरहाल **मार्गरिता तेरेखोवा** ने भी उससे जो चाहा गया वह बात समझ ली और मुक्त होकर, सहजता से, बगैर किसी शर्त के निर्देशक के प्रयोजन पर विश्वास करते हुए उसने अपनी भूमिका अदा की। ऐसे अभिनेता ही निर्देशक में शिशुवत विश्वास रखते हैं, और इस तरह के विश्वास को मैं अत्यन्त प्रेरणास्पद मानता हूँ।

अनातोली सोलोनित्सिन जन्मजात फ़िल्मी-अभिनेता था जो अतिसंवेदनशील और विचारों में उत्तेजना उत्पन्न करने वाला कलाकार था। उसे भावनाओं से भरना सहज था ताकि सही मूड हासिल किया जा सके।

क्यों? किसी बिम्ब में उभरी गुत्थी की कुन्जी कौन-सी है? फलाँ बात के पीछे **आयडिया क्या है?**— ऐसे सवाल फ़िल्म के अभिनेता को बिल्कुल ही नहीं पूछने चाहिये; यह निहायत जरूरी है कि वह इन सवालों को कतई नहीं उठाये जो रंगमंच में पारम्परिक और युक्तियुक्त रूप से उपयुक्त हैं (बल्कि, रूस में तो उपयुक्त हैं ही कि जहाँ स्टानिस्लावस्की की लाइन पर रंगमंच- अभिनेता तैयार हुए हैं।) यह मेरा बहुत बड़ा सौभाग्य रहा कि **तोल्या सोलोनित्सिन** ने उस तरह के सवाल कभी नहीं पूछे (जो मेरे लिए नितांत उलजलूल हैं) क्योंकि उसे रंगमंच और सिनेमा के बीच के भेद की जानकारी थी। निकोलाई ग्रिन्को ने भी नहीं पूछे जो अभिनेता की तरह भी और एक मनुष्य की तरह भी सहृदय और भद्र है; मैं उसे बहुत चाहता हूँ। उसमें शालीन आत्मा वास करती है, वह सूक्ष्म नजर और गहरी समझ रखने वाला आदमी है।

एक बार **रेने क्लैयर** से पूछा गया वह अपने अभिनेताओं के साथ किस तरह काम करता है, उसनें जवाब दिया, वह उनके साथ काम नहीं करता, सिर्फ उन्हें वेतन देता है। कई लोगों को इस टिप्पणी के पीछे दंभी सनक दिखाई देगी (और इसी तरह अनेक रूसी समीक्षकों ने प्रतिक्रिया भी की) लेकिन इसी टिप्पणी ही के भीतर अपने हुनर में पारंगत **प्रोफेशनल** (कुशल कलाकार) के प्रति अनन्य सम्मान छिपा है। निर्देशक को ऐसे व्यक्ति के साथ **काम करना** अनिवार्य होता है जो अभिनेता होने के कतई योग्य न हो। मसलन, **एवेंचुरा** में अन्तोनिओनी अपने अभिनेताओं के साथ जिस तरह काम करते हैं, उस बाबत हम क्या कहें? या, **सिटिज़न कैन** में आर्थर वैल्स? जिस बात के प्रति हमें सचेत होना चाहिये वह है पात्र की विलक्षण दृढ़ता लेकिन हम सिने-स्क्रीन के लिए इस अद्‌भुत दृढ़ता को गुणात्मक रूप से भिन्न कहेंगे क्योंकि इसके सिद्धान्त वे नहीं जो अभिनय को रंगमंचीय अर्थ में अभिव्यंजना प्रदान करते हैं।

यह मेरा दुर्भाग्य रहा कि मैं डोनाटास बेनिओनिस के साथ ठीक से पटरी नहीं बिठा पाया (जिसने **सोलारिस** में प्रमुख भूमिका निभायी है)। उसे विश्लेषणपरक बुद्धि वाले पात्रों के वर्ग में रखना उचित होगा जो 'क्यों' और *किस लिए* जैसे

प्रश्नों को जाने बगैर अभिनय नहीं कर सकते। वह अपने ही भीतर से स्वतःस्फूर्त अभिनय नहीं कर सकता। उसे पहले ही से अपनी भूमिका तय करना जरूरी मालूम देता है, विभिन्न घटना-चक्रों (सीक्वेंसेज) के बीच सम्बन्धों को जानना होता है, दूसरे अभिनेता क्या कर रहे हैं यह जानना होता है (अपने ही दृश्य में नहीं बल्कि पूरी फ़िल्म में); वह निर्देशक से सब कुछ अपने हाथ में ले लेना चाहता है। अनेक वर्ष उसने रंगमंच में विताए उसका ही यह परिणाम है। उसके जेहन में यह नहीं उतरता कि सिनेमा में अभिनेता को यह जानना कतई जरूरी नहीं कि समूची फ़िल्म क्या रूप लेगी। लेकिन सर्वश्रेष्ठ निर्देशक भी, कि जिसे भलीभाँति ज्ञात हो उसे क्या चाहिए, वह भी फ़िल्म के अंतिम संपूर्ण रूप की शायद ही पूर्व-कल्पना कर पाता है। बहरहाल डोनाटास वास्तव में बहुत अच्छा अभिनेता था, और मैं उसके प्रति आभारी ही हो सकता हूँ क्योंकि अन्य किसी कलाकार की बनिस्वत उसने ही उस भूमिका को सर्वश्रेष्ठ ढँग से खेला; हालाँकि बात बहुत सरल नहीं थी।

बहुत ज्यादा विश्लेषणपरक बुद्धि वाले दिमाग-चलाऊ अभिनेता को हमेशा मुगालता रहेगा कि वह जान सकता है फ़िल्म क्या शक्ल अख्तियार करेगी। पटकथा के अध्ययन से उसे फ़िल्म के अंतिम रूप की पूर्व-कल्पना के लिए जोरदार दिमागी मशक्कत करने की इच्छा तो हो ही जाती है। इस बात का मन से अनुमान लगा लेने पर कि फ़िल्म अंततः कैसी होगी अभिनेता **अंतिम स्वरूप** को खेलने लगता है— यानी भूमिका के बाबत अपनी अवधारणा के आधार पर अभिनय करने लगता है; ऐसा कर वह फ़िल्मी बिम्ब के सृजन के मूल सिद्धान्त को ही नकार देता है। जैसा मैंने पूर्व में ही बताया निर्देशक को हरेक अभिनेता के लिए भिन्न रवैया अख्तियार करने की जरूरत होती है; यहाँ तक कि प्रत्येक नये पार्ट में उसी एक-ही अभिनेता के लिए भिन्न रवैया अपनाने की जरूरत पड़ सकती है। निर्देशक को स्वयं ही अन्वेषक होना होता है ताकि वह अभिनेता से सब कुछ वैसा करवा ले जैसा उसे चाहिए। घड़ियाल- ढालने वाले लड़के **बोरिस्का** के रूप में **कोल्या बुर्ल्याएव** मेरे साथ दूसरी बार काम कर रहा था (**इवान्स चाइल्ड हुड** में वह मेरे साथ पहले काम कर चुका था)। फ़िल्मांकन के दौरान कई बार अपने सहायक निर्देशक के जरिये मुझे उसे कहलवाना पड़ा कि मैं उसके काम से असंतुष्ट हूँ और उसकी पूरी भूमिका को किसी दूसरे अभिनेता के जरिए फ़िल्मांकित करने को मजबूर हो सकता हूँ। मैंने चाहा उसके सिर पर तलवार लटकी रहे, ताकि वह सच में ही असुरक्षित महसूस करें। बुर्ल्याएव बेहद बिखरा-बिखरा, उथला और आडम्बरप्रिय अभिनेता है। उसका अपने मनोभावों को भभक कर प्रकट करना कृत्रिम है। उसके लिए मुझे इतने सख्त उपाय लागू करना जरूरी हुआ। फिर भी उसकी अदायगी **ईर्मा रॉश सोलोनित्सिन, ग्रिन्को, बेशेनागिएव, नाज़ारोव** जैसे मेरे अन्य प्रिय अभिनेताओं जैसी नहीं रही। (लेपिकोव की अदायगी भी अन्य अभिनेताओं जैसी नहीं थी: **कायरिल** ने फ़िल्म की अवधारणा के बाहर अभिनय करते हुए, भूमिका के बाबत अपनी ही अवधारणा को अभिनीत करते हुए, और दूसरों के मन भावे

ऐसा अभिनय करते हुए अपनी भूमिका नाटकीय ढंग से अदा की।)

जरा हम बर्गमैन की फ़िल्म **शेम** पर गौर करें। फ़िल्म में अदाकार के लिए ऐसा कोई **अभिनेता का टुकड़ा** नहीं जो निर्देशक के उद्देश्य को त्याग दें। या कि वह **परसोना** (दूसरे के मन को भावे ऐसी अदायगी) की अवधारणा को खेले, या कि **परसोना** के प्रति अपनी प्रवृत्ति दर्शाने, या कि फ़िल्म के बावत सकल विचार (आयडिया) के संदर्भ में उसका मूल्यांकन करे; जबकि सकल विचार (आयडिया) जो है वह तो पात्रों की जिन्दगियों की गत्यात्मकता के भीतर पूरी तरह विलोपित है, उसके साथ एकाकार है। फ़िल्म में लोग परिस्थितियों द्वारा कुचले जाते हैं; वे अपनी उन स्थितियों के अनुसार ही अभिनय करते हैं कि **वे स्वयं ही** जिनके मातहत हैं; वे हमें कोई विचार परोसने का प्रयास नहीं करते, जो हो रहा है उसका कोई पहलू नहीं बताते। सब कुछ फ़िल्म के निर्देशक की कल्पना पर छोड़ दिया जाता है। फिर देखिये, वह कितने बेहतरीन तरीके से चरितार्थ होता है! आप दावे से नहीं कह सकते उनमें से कौन अच्छा कौन बुरा है। मैं नहीं कह सकता **वॉन सीडो** बुरा आदमी है। वे अंशतः अच्छे और अंशतः बुरे हैं, अपने-अपने तरीके से। कोई निष्कर्ष नहीं निकाले जा सकते क्योंकि किसी भी अभिनेता में सादेश्यता की ओर कोई इशारा नहीं होता; फ़िल्म की परिस्थितियाँ निर्देशक के द्वारा उपयोग में ली जाती हैं ताकि धार पर खड़ी मानवीय संभावनाओं की छानबीन की जा सके, लेकिन वे किसी सिद्धान्त को दर्शाने के लिए एक पल भी इस्तेमाल नहीं होती हैं।

मैक्स वॉन सीडो का चरित्र अत्यन्त प्रभावशाली दक्षता के साथ विकसित हुआ। वह एक अच्छा आदमी है; सहृदय और संवेदनशील संगीतज्ञ। होता यह है कि वह कायर सिद्ध होता है। लेकिन हर मजबूत आदमी भला हो यह जरूरी नहीं और सभी कायर सदैव ही बदमाश नहीं होते हैं। बेशक **मैक्स** कमजोर और ढुलमुल है। उसकी पत्नी उससे कहीं ज्यादा मजबूत है, इतना कि वह अपने घर को जज़्ब कर लेती है। नायक में उस शक्ति की कमी है। वह अपनी ही कमजोरी से, नाजुकी से, स्फूर्तिहीनता से उत्पीड़ित है वह छिपाने की कोशिश करता है, किसी कोने में दुबकना चाहता है, सुनना चाहता है न देखना चाहता है; और ऐसा वह शिशुवत करता है, नवसिखुए की तरह और पूरी ईमानदारी के साथ। लेकिन बहरहाल जब परिस्थितियाँ उसे स्वयं को सुरक्षित रखने के लिए बाध्य नहीं कर रही होती हैं, वह बदमाश आदमी की शक्ल में बदल जाता है। अपने में जो सर्वश्रेष्ठ होता है उसे वह खो देता है; लेकिन उसकी स्थिति की नाटकीयता और एबसर्डिटी ऐसी है कि वह पत्नी के लिए अनिवार्य हो जाता है लेकिन, दूसरी ओर उसकी पत्नी के लिए यह अनिवार्य होता है कि पति की ओर सुरक्षा के लिए देखे; नफरत की बजाय वह उसकी सहायता करती है (जैसा कि वह करती आई थी)। जब वह उसको थप्पड़ मार कर कहता है **गेट आउट** वह उसके पीछे घिसटती चलती है। यहाँ पर वर्षों पुराना एक विचार है; *निष्क्रिय अच्छाई* और *सक्रिय बुराई* का : लेकिन उसकी

अभिव्यक्ति वृहत रूप से जटिल है। फ़िल्म के आरंभ में नायक एक मुर्गी तक को नहीं मार सकता लेकिन जैसे ही उसने स्वयं पर आत्मनिर्भर होना जान लिया वह क्रूर सनकी आदमी बन जाता है; वह कुछ-कुछ हेमलेट-सा है। मेरा ऐसा ख्याल है कि **डेनमार्क का राजकुमार** द्वंद्व-युद्ध के बाद शारीरिक रूप से मरने पर नहीं, बल्कि चूहे वाले दृश्य (Rat Seene) के एकदम बाद ही (यह जान लेने पर कि जिन्दगी के नियम इतने अपरिवर्तनीय है, उसे यानी मानवता और बौद्धिकता के आदमी को, **एल्सिनोर** में निवास करते मामूली लोगों की हरकतों के समान कृत्य करना होता है) वह नष्ट हो चुका होता है। वॉन सीडो अब तक दुष्ट पात्र है, जो किसी से डरता नहीं, हत्या करता है; जबकि अपने सहयोगियों के बचाने के लिए उँगली तक ऊँची नहीं करता, केवल अपने स्वार्थ सिद्ध करता है। लेकिन मुद्दा यह कि आपको एक ईमानदार आदमी बनना है, खून करने और क्लेश पहुँचाने से दूर रहना है। लेकिन महज़ डर से मुक्त हो साहस हासिल किया दिखाई देने का यह अर्थ हुआ कि आदमी अपनी आध्यात्मिक ताकत, बौद्धिक ईमानदारी और कोमलता के अंश खो देता है। युद्ध जो है वह लोगों के निर्दयी और अमानवीय तत्वों का प्रत्यक्ष उत्प्रेरक है। बर्गमैन अपनी फ़िल्म **थ्रू अ ग्लास डार्कली** में मनुष्य के बाबत अपने विचार की छानबीन करने के लिए, युद्ध के दृश्यों का बिल्कुल उसी तरह इस्तेमाल करते हैं कि जिस तरह नायिका की बिमारी के दृश्य को उपयोग में लेते हैं। बर्गमैन अपने अभिनेताओं को उन परिस्थितियों से ऊपर उठा हुआ होने का मौका नहीं देते जिसमें पात्र स्थित हों, और इसलिए वे इतना बेहतरीन परिणाम हासिल करते हैं। सिनेमा के निर्देशक के लिए जरूरी होगा वह अभिनेता को जीवंत बनाये, अपने विचारों का प्रवक्ता मात्र नहीं।

बेशक मुझे पहले से कभी ज्ञात नहीं होता मैं किन अभिनेताओं को काम में लूँगा (केवल सोलोनित्सिन को छोड़कर : वह मेरी सारी फिल्मों में काम करता आया है और मैं उसे बहुत मान देता हूँ)। **नोस्टेल्जिया** की पटकथा उसे ही दिमाग में रखकर लिखी गई थी और यह प्रतीकात्मक लगता है कि अभिनेता की मृत्यु जो हुई उसने मेरे कलात्मक कैरियर को दो हिस्सों में विभाजित कर दिया : पहले भाग में वह सबकुछ है जो मैंने रूस में रहते किया, और दूसरे में वह सब जो मैंने रूस छोड़ने के बाद किया और करूंगा।

अभिनेता का चुनाव लम्बा और कष्टसाध्य सिलसिला है। फिंल्म की पटकथा के आधे फिल्मांकन हो जाने तक भी आप निश्चिंत नहीं रहते कि आपने सही चुनाव किया। मैं कुछ आगे बढ़कर यूँ भी कह दूँ मेरे लिए पूरे भरोसे के साथ यह मान लेना बहुत मुश्किल बात रही कि मैंने ऐसे सही अभिनेता का चुनाव कर लिया जिसका व्यक्तित्व मेरी योजना के संगत है।

निसंदेह मुझे मेरे सहयोगियों की बड़ी सहायता मिली। सोलारिस ने निर्माण की तैयारी के वक्त **लारिसा पावलोवना तारकोवस्क्या** (मेरी पत्नि जो सदैव मेरी सहायक रही) **स्नाउट की भूमिका खेलने के लिए उपयुक्त कलाकार को खोजने**

लेनिनग्राड गयी और जब लौटी तो एक अद्भुत एस्तोनियन अभिनेता **यूरी यारवेत** को साथ लायी, जो उन दिनों **ग्रिगारी कोजीनित्सेव** के लिए **किंग** लिअर में अभिनय कर रहा था।

हम जानते थे कि **स्नाउट** खेलने वाले अभिनेता में नवसिखुयाईपन, भीरूता और सनकीपन की अभिव्यक्ति के गुण होना चाहिए। हमने देखा अद्भुत नीली आँखों वाला यूरी यारवेत हमारी कल्पना के बिल्कुल संगत उतरा। (बाद में मुझे अफसोस हुआ मैंने उसे उसकी भूमिका के अंतर्गत रूसी भाषा में बोलने को क्यों बाध्य किया? हालाँकि उसके बावजूद भी तो उसकी आवाज को डब किया जाना ही पड़ा; जबकि, अगर वह एस्तोनियन ही में बोला होता तो ज्यादा सहज हो कर अभिनय करता जिससे बहुत सुन्दर वैविध्य और रंगीनी उत्पन्न होती)। उसकी अधकचरी रूसी बोली ने बड़ी दिक्कत पैदा की; फिर भी, मैं उसके साथ काम करने से बहुत खुश हुआ; वह है अव्वल दर्जे का अभिनेता, और ऐसे अंतर्बोध से शराबोर जो आलौकिक है।

ऐसा अवसर मुझे याद है जब हम एक दृश्य की तैयारी (रिहर्स) कर रहे थे और मैंने उससे कहा अपना अभिनय पुनः दोहराये लेकिन थोड़ा **मूड बदल कर**, और कोशिश करे कि वह थोड़ा **उदास-सा** हो। उसने बिल्कुल वैसा ही किया जैसा हम चाहते थे; और जब दृश्य खत्म हुआ, उसने अपनी अनगढ़ रूसी में पूछा; "थोड़ा **उदास** मूड से आपका क्या मतलब था?"

सिनेमा और रंगमंच के दरम्यान एक खास फर्क और भी है। स्क्रीन पर निर्देशक की **फिल्मी-शिल्पकारी** द्वारा कलात्मक अन्विति में ढल कर रचा व्यक्तित्व दर्ज होता है। जबकि, रंगमंच में अभिनेता के लिए सैद्धांतिक प्रश्न ज्यादा महत्वपूर्ण है, क्योंकि : प्रत्येक वैयक्तिक अदायगी (परफारमेंस) का आधार प्रस्तुति की समग्र अवधारणा के संदर्भ में तय करना होता है; पात्रों की गतिविधियों और पारस्परिक-क्रियाकलापों की रूपरेखा को एवं नाटक के पूरे दौर चलते कार्य-व्यापार और प्रयोजन की बानगी (पैटर्न) को विकसित करना होता है। जबकि सिनेमा में उस क्षण की मनःस्थिति का सत्य ही महत्वपूर्ण होता है। लेकिन यह है कितना मुश्किल? अभिनेता द्वारा दृश्य में अपनी ही जिन्दगी जीने को नहीं रोक पाना कितना मुश्किल होता है; अभिनेता की मनोवैज्ञानिक अवस्था की आत्यंतिक गहराइयों तक पैठ लगाना (उस तल तक पैठ लगाना कि जिससे पात्र में स्वयं को अभिव्यक्त करने के अत्यन्त प्रभावशाली एवं विशद साधन उत्पन्न हो सकें) कितना मुश्किल होता है?

चूँकि सिनेमा सदैव ही रेकार्ड किया हुआ यथार्थ है, अतः मैं अभिनीत पदार्थ की 'वृत्तचित्रात्मकता' ('Documentality') के बाबत **बहस** से बड़ा परेशान होता रहा हूँ जो सातवें और आठवें दशक में वृहत् विस्तार पा चुकी थी।

नाटकीय जिन्दगी वृत्तचित्रात्मक (डाक्युमेंटरी) नहीं हो सकती। अभिनीत फिल्म में यह बहस शामिल हो सकती है (बल्कि होना ही चाहिए) कि निर्देशक ने कैमरे के सामने जिन्दगी को किस तरह संगठित किया; लेकिन बहस में यह शामिल नहीं हो

सकता कि कैमरामैन ने कौन-सी विधि या उपाय इस्तेमाल में लिया। मसलन्, **ओतार योसेलियानी** अपनी फिल्म **पतझड़ (फालिंग लीव्ज़)** के बाद मैना (सांगथ्रश) और फिर **ग्राम्यगीत (पेस्टोरेल)** तक पहुँचते बहुत सधे कदमों से जिन्दगी के नजदीक पहुँचता है, उसे उत्तरोत्तर ज्यादा-ही समीपता से 'पकड़ते' हुए। कोई अत्यन्त सतही, असंवेदनशील और रूपवादी समीक्षक ही वृत्तचित्रात्मक विवरण के दलदल में इतना फँसा हो सकता है कि वह उस काव्यात्मक कल्पनाशीलता की उपेक्षा कर दे जो योसेलियानी की फिल्मों को इतना अद्भुत सुन्दर बनाते हैं। और, मेरे लिए इस बात पर गौर करना बिल्कुल गौण होगा कि उसका कैमरा (इस मायने में कि वह दृश्य को किस प्रकार फिल्मांकित करता है) वृत्तचित्रात्मक है या काव्यात्मक। जैसा कहा गया कि हर कलाकार अपने ही हाथ से खाता है। अतः **पेस्टोरेल** के रचयिता के लिए 'किसी धूल भरी सड़क पर दौड़ती ट्रक' या 'अपने विराम-घरों में से निकल घूमने जाते लोगों' के दृश्यों को कैमरे में 'पकड़ने' से ज्यादा मूल्यवान और कोई बात नहीं हो सकती; यों वे ऐसे दृश्य हैं जो अपने-आप में जरा भी महत्वपूर्ण नहीं लेकिन अत्यन्त सतर्कता और सूक्ष्मता से देखे जाने पर बेहद काव्यात्मक सौन्दर्य पा जाते हैं। इन बातों के विषय में वह उन्हें रोमांचकारी या आडम्बरी बनाये बिना ही कुछ कहना चाहता है। अपनी विषयवस्तु के प्रति उसके प्रेम की यह अभिव्यक्ति निसंदेह **'रोमान्स अबाउट लवर्स'** में कोंचालोवस्की द्वारा प्रस्तुत ऊँचे-सुर की कृत्रिम-काव्यात्मक धुन की बनिस्बत कहीं ज्यादा प्रामाणिक है। फिल्म ('रोमान्स अबाउट लवर्स') में कुछ ऐसा पाखण्डी स्वर मिलेगा जो किसी 'अजीब शैली' (जेनरे) के उन नियमों के संगत बैठेगा जिन्हें निर्देशक ने समूचे फिल्मांकन के दौरान तेज आवाजों और स्थूल आकारों में विचार कर लगातार गढ़ा और हर पल उनका हवाला दिया। नतीजतन फिल्म के मौलिक स्वरूप बाबत् सब-कुछ जड़, असहनीय स्तर पर आडम्बरी, और बिखरा-बिखरा है। कोई भी शैली (जेनरे) जानबूझकर थोपी गयी किसी ऐसी आवाज के इस्तेमाल को उचित नहीं ठहरा सकती जो उन चीजों के बारे में कि वह जिनकी परवाह नहीं करता बताने के लिए भी उसकी स्वयं की न हो। यहाँ बड़ी भूल हो जाएगी अगर हम योसेलियानी में नीरस गद्य (Prose) देखें और कोन्चालोव्स्की में उच्चस्तरीय काव्य। इतना ही कह सकते हैं कि योसेलियानी में काव्यात्मकता उसी बात में गुँथी मिलेगी जिसे वह प्यार करता है, किसी ऐसे क्षुद्र-रोमानी विश्व-दर्शन को प्रतिपादित करने के लिए स्वप्न-सी किसी बात में नहीं.... ।

निशान और लेबल लगाने में मुझे बड़ी बेचैनी होती है। मसलन्, जहाँ तक मैं समझता हूँ, बर्गमैन की "प्रतीकात्मकता" के विषय में कैसे बात की जा सकती है? प्रतीकात्मक तो कत्तई नहीं, बल्कि वह मुझे किसी जैव-तात्विकता (Biological naturalism) का सहारा लिये बिना मानवीय जीवन के बाबत स्वयं के द्वारा महत्वपूर्ण समझे गये आध्यात्मिक सत्य तक पहुँचता कलाकार मालूम देता है।

मुद्दे की बात यह कि निर्देशक के काम की गहराई और अहमियत इन्हीं शर्तों से

परखी जा सकती है जो जानने का अवसर दें कि वह क्या है जिसने उसे किसी चीज का फ़िल्मांकन करने की ओर रुझाया : वही प्रेरणा ही निर्णायक है, साधन और विधि तो प्रासंगिक हैं।

निर्देशक जिस बात से सरोकार रखता है वह है अपने ही स्वयं के विचारों का बेझिझक आग्रह। कौन-सा कैमरा इस्तेमाल में ले यह उसकी मर्जी की बात है। शैली बौद्धिक है या वृत्तचित्रात्मक यह प्रश्न गौण है क्योंकि वृत्तचित्रात्मकता और वस्तुपरकता का कला में कोई स्थान नहीं। वस्तुपरकता तो रचयिता की ही हो सकती है। अतः वह आत्मपरक है, यहाँ तक कि जब वह किसी न्यूजरील ही का सम्पादन कर रहा हो तब भी आत्मपरक ही है।

मेरी राय में, अगर, फिल्म-अभिनेता केवल जस-की-तस स्थिति को ही खेलें जो चाहे **अवसादमय-हास्य** (Tragi-comedi) हो, चाहे **प्रहसन** (Force) हो, चाहे **सनसनीखेज प्रस्तुति** (Melodrama) हो, चाहे जो हो कि जिसमें अभिनेता की अदायगी (परफारमेंस) अतिशयोक्तिपूर्ण ही हो, तो क्या? सारी बात यह कि सिनेमा में, रंगमंचीय शैली का थोक आयात किसी-न-किसी तरह की संदेहास्पद प्रक्रिया है। रंगमंच के रीति-रिवाज बहरहाल किसी दूसरे पैमाने पर खरे उतरतेहैं। अमूमन, सिनेमा में 'शैली' (जेनरे) बाबत कोई विचार **उन कामर्शियल फिल्मों** की चर्चा को बीच में घसीट ही लाता है— जो पात्रों की गलतफहमियों और किंकर्तव्यमूढ़ता से उत्पन्न हास्य (सिचुएशन-कॉमेडी) हैं, मारधाड़ वाली फिल्में ('वेस्टर्न) हैं, मनोवैज्ञानिक नाटक हैं, मेलोड्रामा हैं, संगीत-प्रधान फिल्में हैं, जासूसी फिल्में हैं, आतंक और सनसनीखेज फिल्में हैं। इन सब का कला से क्या ताल्लुक? इनका ताल्लुक भीड़-जुटाने वाले मीडिया ('मास मीडिया') से है; वे भीड़ की खपत ('मास कंज्यूमर्स') के लिए हैं। खेदजनक यह कि इन्हीं रूपों में सिनेमा आज बसा हुआ है— ऐसे रूप कि जो बाहरी संसार से उस पर भली-भाँति सार्वभौमिक स्तर पर थोप दिये गये हैं, और उसकी वजह व्यापार (कमर्शियल) है। सिनेमा के बाबत केवल एक ही तरीके से सोचा जा सकता है और वह है: **काव्यात्मक तरीका**। इसी रुख से यह संभव है कि असंगत और विरोधाभासी तत्वों का निराकरण किया जा सके और सिनेमा को सर्जक के विचारों और भावनाओं के अनुकूल बनाया जा सके। क्या चैपलिन को **कॉमेडी कलाकार** कहें? नहीं, चैपलिन तो चैपलिन ही हैं, शुद्ध रूप में सरल चैपलिन, एक ऐसा विलक्षण फेनोमना जो कभी भी दोहराया नहीं जा सकता। वह निखालिस 'अतिशयोक्ति' ('हायपरबोल') है; सर्वोपरि, पर्दे पर 'उपस्थिति' दर्ज कर वह हर पल अपने नायक के कलात्मक आचरण के जरिये हमें आश्चर्यचकित करता है। अत्यन्त बेढब (एबसर्ड) स्थिति में चैपलिन पूरी तरह स्वाभाविक होता है, और इसीलिए वह इतना हास्यमय है। उसका नायक अपने चारों ओर बसे अतिशयोक्तिपूर्ण संसार की और उसके अनोखे तर्क की भी परवाह करता मालूम नहीं देता। चैपलिन इतना क्लैसिक है, अपने-आप में इतना सम्पूर्ण है कि तीन सौ वर्ष दिवंगत हुआ माना जा सकता है।

इससे ज्यादा बेतुका या संदेहास्पद क्या होगा कि कोई आदमी, चाहे अनजाने ही, अपनी मेज पर रखी सेवैंया के साथ छत से लटकी कागज-की-झण्डियों को भी खाने लगे? लेकिन, चैपलिन द्वारा दर्शाया गया यह दृश्य जीवंत और स्वाभाविक लगता है। मालूम कि सारी चीज गढ़ी हुई और अतिरेक से बतायी जा रही है। लेकिन फिर भी, अतिशयोक्ति (हायपरबोल) अपनी प्रस्तुति (परफारमेंस) में पूरी तरह स्वाभाविक है और मुमकिन भी, अतः प्रामाणिक है और अद्‌भुत हास्य से भरपूर! वह भूमिका 'खेलता' नहीं है। वह उन मूर्खतापूर्ण स्थितियों को उनके अपने ही किसी स्वभावगत अंश में जीता है।

फिल्म-अभिनय का स्वभाव विशिष्टतया सिनेमा ही के लिए उपयुक्त है। निसंदेह हरेक निर्देशक अपने अभिनेताओं के साथ भिन्न तरीके से काम करता है जैसे कि **फेलिनी** के अभिनेता **ब्रेसाँ** के अभिनेताओं से कत्तई अलग हैं, क्योंकि प्रत्येक निर्देशक को भिन्न मानव-प्ररूपो (ह्यूमन टाइप) की जरूरत होती है।

अगर हम **प्रोतोज़ानोव** की मूक फिल्मों की ओर देखें (जो अपने समय में अत्यंत लोकप्रिय हुईं) तो हम अभिनेताओं के द्वारा रंगमंचीय रीति-रिवाज को थोक रूप में अपनाने को, पुरानी पड़ चुकी पिटी-पिटायी रंगमंचीय उक्तियों के अबाध उपयोग को, अपनी अदायगी (परफारमेंस) के मूड के लिए ताकत लगाने और जोर डालने के अनेक तरीकों को देखकर अत्यन्त लज्जित महसूस करते हैं। **कॉमेडी** में खूब हँसोड़ दिखाई देनें के लिए वे जबर्दस्त प्रयास करते हैं; नाटकीय स्थितियों में अभिव्यंजना भरने के लिए वे खूब मशक्कत करते हैं; और जितनी सख्त कोशिश वे करते हैं उतने ही पारदर्शी होते जाते हैं; यह बिल्कुल गलत है। वक्त बीतते स्पष्ट होता जाता है कि उनकी "विधियाँ" खोखली हैं। उस काल की अधिकांश फिल्में पुरानी पड़ गयीं क्योंकि तब के अभिनेताओं ने सिनेमा-निर्माण की विशिष्ट जरूरत को पहचाना नहीं, इसीलिए उनकी अपील (आकर्षण) इतनी अल्पायु रही।

दूसरी ओर, ब्रेसाँ के अभिनेता उतने जीर्ण-शीर्ण नहीं हुए; वे सिर्फ उतने-ही पुराने पड़े कि फिल्में स्वयं ही जितनी पुरानी हुईं। उनकी अदायगी (परफारमेंस) में पहले-ही से संधा-सधाया या विशिष्ट कुछ नहीं, सिवाय मानवीय चेतना के उस प्रबल सत्य के कि जो निर्देशक द्वारा परिभाषित किया गया। वे दूसरों के मन भावे ऐसे भूमिकाएँ (Parsonae) नहीं खेलते बल्कि भीतरी जिन्दगी को हमारी आँखों के सामने प्रस्तुत करते हैं। इसी तरह **मॉशेती** भी है जो दर्शकों की प्रतिक्रिया को कत्तई मद्देनजर नहीं रखती, या कि उसके साथ जो कुछ घट रहा हो उन बातों की पूरी "**गहराईयों**" को दर्शकों के समक्ष व्यक्त करने के लिए जरा-से भी प्रयास का नहीं सोचती। वह दर्शकों को बिल्कुल भी नहीं 'जताती' वह कितनी बुरी अवस्था में है; कत्तई नहीं। वह ऐसी भी नहीं दिखाई देती जैसे संदेह प्रकट कर रही हो कि उसकी भीतरी जिन्दगी देखी परखी जा सकती या साक्ष्य बन सकती है। वह अपने जीवन और अस्तित्व के संकुचित, सघन संसार के भीतर, उसकी गहराई नापते हुए जीती है। उसके आकर्षण का यही कारण है, और निसंदेह वर्षों बाद भी फिल्म उतनी ही

अद्‌भुत रहेगी जितनी उसके प्रथम प्रदर्शन के वक्त रही। ड्रेयर की मूक फिल्म **'जोन ऑफ आर्क'** ने भी हमें हमेशा उतने ही शक्तिशाली ढंग से प्रभावित किया। दरअसल लोग अनुभवों से नहीं सीखते; आज के निर्देशक प्रस्तुति की ऐसी शैलियाँ (स्टाइल) इस्तेमाल करते हैं जो प्रत्यक्षतया अतीत से संबद्ध है। यहाँ तक की लारिसा शेपित्को की **"आरोहण" ('Ascent')** भी मुझे मुखर .(एक्सप्रेसिव) होने की हठ से बिगड़ गयी हुई मालूम होती है। परिणाम यह कि उसकी **'दंतकथा'** ('पेरेबल') में केवल सतही अर्थ रह जाता है। अतः, जैसा प्रायः होता है, दर्शकों में हलचल उत्पन्न करने का उसका प्रयास पात्रों की भावनाओं पर अतिरंजित दबाव डालता है। लगता है जैसे वह यों डर गई हो कि कहीं ऐसा न हो उसे ठीक से समझने में गलती हो जाये, सो, उसने अपने पात्रों को छिपे सोल के ऊँचे जूते पहना दिये। यहाँ तक कि प्रकाश-संयोजना भी इतना इशारा करते विन्यस्त हैं कि वह प्रस्तुतियों में 'अर्थ' को पिरोती हैं। दुर्भाग्य से प्रभाव आडम्बर पूर्ण और झूठा होता है। दर्शकों को इस तरह खुश करने की खातिर कि वे पात्रों के प्रति भावुक बनें, अभिनेताओं को अपना दृश्य दर्शाने को कहा जाता है। सब कुछ वास्तविक जीवन से भी ज्यादा-ही दुखदायी, ज्यादा-ही यातनामय होता है— यहाँ तक कि यंत्रणा और वेदना भी; और सर्वोपरि यह कि सब कुछ ज्यादा ही चमत्कारी भी होता है। प्रभाव में इतनी नीरस विरक्ति है कि जैसे निर्देशक ने अपने स्वयं के उद्देश्य को समझा ही नहीं। फ़िल्म पैदा होने के पूर्व ही बूढ़ी हो जाती है। अपने विचार श्रोताओं को संप्रेषित करने का कभी प्रयास मत करो— यह बिल्कुल कृतघ्न और निरर्थक उद्यम है। उन्हें जिन्दगी दिखाओं वे स्वयं अपने ही भीतर उसके मूल्यांकन और गुण-दोष विवेचन के उपाय खोज लेंगे। बड़े दुख के साथ लारिसा शेपित्को जैसे अत्यन्त महत्वपूर्ण निर्देशक के बारे में ऐसी बात कहना पड़ रही है।

सिनेमा को ऐसे अभिनेताओं की बिल्कुल जरूरत नहीं जो 'खेलते' हैं। उन्हें देखना असह्य है क्योंकि हमने कई दिनों पूर्व इस बात को महसूस कर लिया कि उनका लक्ष्य क्या रहा है, फिर भी वे जिद पर अड़े हैं— हर संभव तल पर विषयवस्तु (टेक्स्ट) के अर्थ को प्रकट करते हुए। जो कुछ हम अपने तईं समझ सकते हैं उस पर वे यकीन नहीं करते। अतः सवाल उठता है मोजुखिन (क्रांति-पूर्व के रूसी फिल्म स्टार) की बनिस्बत इन आधुनिक अदाकारों (परफार्मर्स) को किन अर्थों में भिन्न माना जाये। दरअसल क्या बात यही भर कि ये फिल्में तकनीकी स्तर पर ज्यादा उन्नत हैं? लेकिन तकनीकी तरक्की कोई कसौटी नहीं हो सकती, और यदि उसे कसौटी मानें तो यह भी मानना होगा कि फिल्म कला-रूप नहीं है। तकनीक संबंधी सवाल व्यापारिक दृष्टि से ही महत्वपूर्ण होते हैं— केवल प्रदर्शन की शर्तों की दृष्टि से— लेकिन वे सिनेमा की समस्या के केन्द्रीय सवाल नहीं हैं, वे हमें प्रभावित करते सिनेमा की विलक्षण ताकत के रहस्य पर कोई प्रभाव नहीं डालते। अन्यथा हमें चैपलिन, ड्रेयर और डोव्जेन्को की **जमीन** (अर्थ) से क्यों प्रभावित होना चाहिए जो हमारी कल्पनाओं को अभी भी उभारते हैं।

हँसमुख होने का यही अर्थ नहीं कि वह लोगों को केवल हँसाए! हमदर्दी उभारने का यही अर्थ नहीं कि दर्शकों के आँसू टपकें! समूची कृति के संरचनात्मक सिद्धांत के तहत ही अतिशयोक्ति (हायपरबोल) को स्वीकार किया जा सकता हैं, बिम्ब-योजना के एक तत्व के रूप में, लेकिन उसकी विधियों के सिद्धांत स्वरूप नहीं। सर्जक के हस्ताक्षर वजनदार, रेखांकित और सुनहरे नहीं होने चाहिये।

कभी-कभी वह कि जो नितांत असत्य है वह स्वयं ही यथार्थ को अभिव्यक्त करने आगे आ जाता है। "यथार्थवाद" जैसा कि मिटेन्का केरेमेजोव कहते हैं, "एक अत्यन्त भयानक चीज है।" और, वेलेरी की राय में यथार्थ सिर्फ 'एबसर्ड' ही के द्वारा अत्यन्त प्रभावी तरीके से अभिव्यक्त किया जा सकता है।

कला के विषय में कहा जाता है कि वह **जानने** की विद्या है, अतः वह यथार्थवादी प्रसतुति के लिए व्यवस्थित की जाती है, लेकिन वह अपने- आप ही में ऐसी बात नहीं कि जैसे 'नेचुरलिज्म' या लोक-व्यवहार का बखान हो। (बाश की अत्यंत-गौण समवेत प्रसतावना यथार्थवादी है क्योंकि वह सत्य की कल्पना को अभिव्यक्त करती है।)

जैसा कि पूर्व में बताया गया, यह रंगमंच के स्वभाव ही में मिलेगा कि वह रूढ़ियों, परंपराओं, स्वीकृत पद्धतियों, प्रथाओं (एक शब्द में कहें तो कन्वेंशन्स) का इस्तेमाल करे और संकेत-बद्ध हो; उसमें बिम्ब इशारों के माध्यम से कायम होते हैं। विस्तृत विवरण से भरे रंगमंच के द्वारा हम समूचे घटनाचक्र (फेनोमना) के प्रति सचेत होंगे। निसंदेह हर फेनोमना के अनेक **रुख और पहलू** होते हैं; और दर्शकों को फेनोमना ही की पुनर्रचनाकरने देने के लिए **उनका** जितना कम इस्तेमाल होगा, रंगमंचीय रूढ़ियों (कन्वेशन्स) को निर्देशक उतनी ही ज्यादा महीनता के साथ और प्रभावशाली ढंग से कारगर बनायेगा। इसके विपरीत, सिनेमा फेनोमना को उसकी पूरी तफसील में प्रसतुत करता है, छोटी-छोटी बातों को भी शामिल करते हुए, और निर्देशक उन्हें जितने सघन रूप में, ऐन्द्रीय-रूप में प्रसतुत करे उतना ही वह अपने लक्षय के नजदीक होगा। खून को मंच पर बहने का कोई अधिकार नहीं है। अगर हम किसी अभिनेता को खून के ऊपर इस तरह सोया हुआ देखें कि उसके नीचे वास्तव में खून नहीं हो, (यानि खून दृष्टव्य नहीं हो) तो वह रंगमंच होगा!

मास्को में हेमलेट का निर्देशन करते वक्त हमने तय किया कि पोलोनियस की हत्या के दृश्य में उसे उसके छिपने की जगह से उभरता हुआ दिखाएँ- हेमलेट द्वारा ज़ख्मी किया हुआ, सिर पर की लाल पगड़ी को अपनी छाती पर थामे, जैसे कि अपने जख्म को दबाये हुए हो। फिर वह पगड़ी को नीचे गिराता है, अपने साथ ले जाने के लिए, उसे ढीला करता है, ठीक-ठाक करता है; स्थान छोड़ने के पहले सारे निशान साफ करने की कोशिश करता है- वहाँ खून की गंदगी पड़े रहने देना उचित नहीं क्योंकि स्वामी देख सकते हैं- लेकिन उसमें ताकत नहीं है। जब पोलोनियस लाल पगड़ी को गिरने देता है, हमारे लिए तब भी वह पगड़ी ही हैं लेकिन उसी वक्त, वह खून का संकेत भी है, एक रूपक। रंगमंच में वास्तविक खून **काव्यात्मक**

सत्य को दर्शाता हुआ नहीं लगेगा यदि उसमें अर्थ केवल एक ही तल पर किसी प्राकृतिक क्रियाशीलता (फंक्शन) को प्रतिपादित करता मालूम दे। सिनेमा में खून तो खून ही है, संकेत नहीं, किसी और चीज का प्रतीक नहीं। इसीलिए जब वाज्दा की "एशेज और डायमंड" में जहाँ नायक को मारा जाता है वहां उसके इर्द-गिर्द चादरें लटकी होती हैं, और वह उनमें से एक खींच कर अपनी छाती पर दबाता है। जैसे ही वह गिरता है, सफेद खून लीनन पर बहता है। ऐसा लगता है जैसे पोलिश झण्डे का लाल-सफेद प्रतीक बना हो। फलस्वरूप बिम्ब बजाय सिनेमैटिक होने के ज्यादा-ही साहित्यिक वना, फिर भी वह भावनात्मक स्तर पर असाधारण रूप से शक्तिशाली है।

सिनेमा **जीवन** पर निर्भर है, बहुत ध्यान से उसकी सुनता है, शैली (जेनरे) से उसे नियंत्रित करना चाहता है, या शैलीगत साँचों की सहायता से भावना को उभारना चाहता है। वह रंगमंच की तरह नहीं जो विचारों के तहत क्रियाशील रहता है कि जिसमें कोई वैयक्तिक पात्र भी विचार की तरह ही होता है।

निसंदेह सारी कलाएँ कृत्रिम हैं। वे केवल सत्य को सांकेतिक रूप से प्रस्तुत करती हैं। यह विल्कुल साफ है। शिल्प में खामी हो, और व्यवसाय (प्रोफेशन) में सूक्ष्मदर्शिता का अभाव हो तो जिस तरह की कृत्रिमता जन्म लेगी उसे **स्टाइल** कह कर टाला नहीं जा सकता; जब **अतिरेक** बिम्ब के भीतर गुँथा न हो और केवल खुश करने की इच्छा और **अतिरेकी-कोशिश** भर ही हो, तब वह **संकीर्णता** का संकेत होगी, 'हिरो' की तरह दिखूँ ऐसी इच्छा होगी। दर्शकों का हक है कि उन्हें सम्मान मिले, उनमें स्वयं की प्रतिष्ठा का भाव बना रहे। उनकी नजरों के आगे फुग्गे-जैसा फूलो मत, वह तो कुछ ऐसी बात होगी जिसे कुत्ते बिल्ली तक पसंद नहीं करेंगे।

दोबारा याद करें, यह निसंदेह दर्शकों पर भरोसा रखने का सवाल है। 'दर्शक' एक आदर्श अवधारणा है; हमें हॉल में बैठे प्रत्येक दर्शक के बारे में नहीं सोचना है। कलाकार प्रायः अधिकतम हासिल करने का स्वप्न देखता है, सोचता है, कल्पना करता है, यद्यपि **जो कुछ** वह दर्शकों को देता है, दरअसल **वह** उसका कि जिसकी वह आशा करता है केवल **एक अंश** ही होता है। ऐसा नहीं कि वह इस सवाल में गाफिल ही रहे— बल्कि उसे लगातार अपने दिमाग में यही रखना चाहिए कि अपनी अवधारणा को ईमानदारी से कैसे चरितार्थ करे।

अभिनेताओं से अक्सर कहा जाता है "छिपे हुए अर्थ को ग्रहण करो।" अतः अभिनेता आज्ञाकारी हो कर "अर्थ का वाहक बनता है"— इस प्रक्रिया में दूसरों के मन भावे ऐसा बनने (पर्सोना) के लिए बलि चढ़ता है। दर्शकों में इतना कम विश्वास क्यों रखना चाहिए? अधूरे तरीके से उनके सामने पेश होना उचित नहीं।

योसेलियानी की **मैना** (सांगथ्रश) में प्रमुख भूमिका एक अ-प्रशिक्षित (नॉन-प्रोफेशनल) कलाकार को दी गयी। इसके बावजूद नायक की प्रामाणिकता पर जरा भी उँगली नहीं उठाई जा सकती। वह पर्दे पर जीवंत है, उसकी जिन्दगी ओजस्वी है, और

जरा भी प्रतिबन्धित नहीं है; उस पर संदेह नहीं किया जा सकता, उसकी उपेक्षा नहीं की जासकती। वाकई, हममें से प्रत्येक के लिए और हमारे साथ जो कुछ होता है उसके लिए सक्रिय जिन्दगी तत्काल प्रासंगिक होती है।

अभिनेता को स्क्रीन पर प्रभावशाली होने के लिए यह पर्याप्त नहीं कि वह 'समझ में आने योग्य' बने। उसे सच्चा होना चाहिए। सच्चा होना आसानी से समझ में आने जैसी बात नहीं है; वह प्रायः समग्रता का विशेष बोध प्रदान करता है, सम्पूर्णता का भाव देता है— वह सदैव ऐसी विलक्षण अनुभूति है जिसे पृथक किया जा सकता है न पूरी तरह समझाया जा सकता है।

अनुवाद : इंदुप्रकाश कानूनगो

आन्द्रेई तारकोवस्की

संगीत और शोर

सिनेमा में, मूक फिल्मों के दौरान, **संगीत** ने, निसंदेह, पि ऑनिस्ट के साथ, यह प्रदर्शित करने के लिए प्रवेश पाया कि पर्दे पर किसी सांगीतिक संगत में घट रही घटना द्रष्टव्य लय और भावनात्मक स्वर के अनुरूप हो। पिक्चर में संगीत को नत्थी करने का यह स्वच्छंद और यांत्रिक तरीका प्रस्तुति का ऐसा सतही तंत्र था जो प्रत्येक प्रसंग में उत्पन्न प्रभाव को तीव्र करने के उद्देश्य से गढ़ा गया। यह कितना अजीब इत्तफाक है कि सिनेमा में संगीत लगभग उसी तरह आज तक भी इस्तेमाल होता आ रहा है। प्रसंगों को प्रायः ऐसे 'सांगीतिक संगत' द्वारा सहारा दिया जाता है जिससे मुख्य कथावस्तु दोहराती जाये और भावनात्मक गूँज उभरे, या, यदाकदा जहाँ कहीं दृश्य बिगड़ रहा हो उसे सुधार लिया जाये।

फिल्म में मैं संगीत को सर्वाधिक स्वीकार्य तब मानूँगा कि जब वह **संगत** (रिफ्रेन) की तरह इस्तेमाल हो। कविता में जब कोई 'संगत' (रिफ्रेन) हमारे सामने आये तब, जो कुछ हमने पढ़ लिया उस पर हमारी पकड़ होने के बावजूद, हम उस पहले कारक की ओर लौटते हैं जिसकी वजह से कवि इन पंक्तियों का सृजन कर लिखने के लिए प्रेरित हुआ होगा। संगत (Fefrain) के जरिये हम काव्यात्मक संसार में प्रवेश करने के उस पहले अनुभव की ओर पुनः लौटेंगे ताकि वह तात्कालिक बने और साथ-ही-साथ नवीकृत भी हो। हम उसके उन स्रोतों की ओर लौटेंगे कि जैसे वे मूलतः रहे होंगे।

इस तरह इस्तेमाल हुआ संगीत बिम्ब को तीव्र करने की बनिस्बत उसी विचार (आयडिया) की समानान्तर प्रस्तुति उपलब्ध कराते हुए कुछ ज्यादा ही बड़ी बात करेगा; वह उसी पदार्थ के किसी 'नये' रूपान्तरित प्रभाव की संभावनाओं को खोलेगा जो बिल्कुल भिन्न किस्म का है। उस सांगीतिक सार में डुबकी लगाते हुए, जिसे संगत (रिफ्रेन) अस्तित्व में लाया, हम बार-बार उन भावनाओं की ओर लौटेंगे जिसे फिल्म ने हमें दिया; इस तरह हमारी अनुभूति हर बार नये प्रभावों द्वारा गहराती जाती है। सांगीतिक आरोह-अवरोह के प्रवेश द्वारा, फ्रेम में दर्ज हुई जिन्दगी अपना रंग ही बदल सकती है, बल्कि कभी-कभी उसका सार भी।

और फिर, संगीत उस फिल्मी पदार्थ में कुछ ऐसा लयात्मक मोड़ ला सकेगा जो सर्जक की अनुभूति से उत्पन्न हुआ हो। उदाहरणार्थ, आत्मकथात्मक फिल्म **'मिरर'** में संगीत को जीवन के पदार्थ के अंश के रूप में, सर्जक के आत्मिक अनुभवों के अंश के रूप में, और इस तरह फिल्म के काव्यात्मक नायक के संसार में किसी मार्मिक तत्व के रूप में ही प्रवेश दिया गया।

दर्शकों के अवबोध (परसेप्शान) में **द्रष्टव्य पदार्थ** के किसी जरूरी घुमाव-फिराव को उत्पन्न करने के लिए, **उसे** वज़नदार अथवा हल्का, या ज्यादा पारदर्शी, अथवा

सूक्ष्म, या फिर, इसके विपरीत, ज्यादा ही स्थूल बनाने के लिए संगीत का इस्तेमाल किया जा सकता है। संगीत के उपयोग से निर्देशक के लिए यह संभव होता है कि वह अवबोध की सीमा में विस्तार दे कर दर्शकों के भीतर भावनाओं को किसी विशेष दिशा में उभार दे। उद्देश्य का आशय नहीं बदलता है, लेकिन उद्देश्य स्वयं ही एक नया रंग अख्तियार करता है। दर्शक उसे, **संगीत जिसमें समायित हो ऐसी किसी नयी समग्रता के एक अंश के रूप में**, देखता है (या यूँ कहें कि उसे देखने का अवसर दिया जाता है) । अवबोध (परसेप्शन) गहरा हो जाता है।

लेकिन संगीत द्रष्टव्य बिम्ब का केवल कोई उपांग (नत्थी) नहीं है। उसे समग्र अवधारणा को चरितार्थ करने का आवश्यक तत्व होना ही चाहिए। उचित ढंग से इस्तेमाल किये हुए संगीत में फिल्मांकित प्रसंग (सीक्वेंस) की समूची भावनात्मक धुन को बदलने की क्षमता होती है; उसे समूचे द्रष्टव्य बिम्ब के साथ इतना एकाकार होना चाहिए कि किसी खास प्रसंग में से उसके हटाये जाने पर द्रष्टव्य बिम्ब अपने भाव (आयडिया) और प्रभाव में कमजोर पड़ जाये और अपने गुण ही में भिन्न हो जाये।

निश्चित रूप से नहीं कह सकता कि मैं अपनी फिल्मों में उन सैद्धांतिक माँगों को संतुष्ट करने में सदैव सफल हुआ जिन्हें मैं यहाँ प्रस्तुत कर रहा हूँ। मुझे यह मानना होगा मैं अपने तईं इस बात में यकीन नहीं करता कि फिल्मों को संगीत की जरूरत है ही। बहरहाल, मैंने उसके बगैर कोई फिल्म अभी तक नहीं बनायी, गो मैं अपनी फिल्म **'स्टाकर'** में, और **'नॉस्टेल्जिया'** में उस दिशा की तरफ घूमा जरूर.... । मेरी फिल्मों में संगीत की बिल्कुल उपयुक्त जगह बनी और वह महत्वपूर्ण और सुचारू रहा है।

मुझे यह आशा बाँधनी होगी कि पर्दे पर जो कुछ होता रहा वह किसी भावनात्मक प्रभामण्डल की तरह महसूस किया जाने वाला ऐसा कोई सपाट प्रदर्शन नहीं कि दर्शकों को जैसा मैं चाहूँ उस तरीके से देखने के लिए बाध्य किया ,किया जा सके। प्रत्येक द्रष्टांत में, सिनेमा के भीतर इस्तेमाल किया जाने वाला संगीत गुंजायमान संसार का स्वाभाविक अंग है और साथ ही मानवीय जीवन का एक हिस्सा भी। बहरहाल, नितांत संभव है कि किसी ध्वनि-फिल्म में यह बात समुचित सैद्धांतिक दृढ़ता के साथ महसूस की जाती है कि **संगीत के लिए कोई जगह नहीं रहेगी :** वह ध्वनियों के द्वारा प्रतिस्थापित की जायेगी, ऐसी ध्वनियों द्वारा जिनमें सिनेमा लगातार अर्थ के नये स्तर तलाश करे। **स्टाकर** और **नॉस्टेल्जिया** में मेरा लक्ष्य वही था। हो सकता है कि सिनेमायी बिम्ब को अपनी समूची **स्वर-संयोजना** में प्रामाणिक रूप से मजबूत बनाने के लिए संगीत को त्यागना पड़े। सच पूछिये तो, सिनेमा में रूपांतरित हुआ संसार और संगीत के द्वारा रूपांतरित संसार दोनों समानांतर हैं, और परस्पर द्वंद में भी हैं। किसी फिल्म में सही ढंग से व्यवस्थित, गुंजायमान संसार अपने सार में स्वयं ही सांगीतिक है— और यही सिनेमा का सच्चा संगीत है।

बर्गमैन ध्वनि के मामले में अत्यन्त दक्ष हैं। भुलाये नहीं भूला जाता वह अपनी फिल्म **थ्रू ॲ ग्लास डार्कली** में लाईट हाउस के द्वारा कैसा अद्भुत खेल करता है : कान की क्षमता - श्रवणीयता - के बिल्कुल किनारे एक ध्वनि दे कर!

संगीत के इस्तेमाल के मामले में **ब्रेसाँ** भी अत्यन्त तेजस्वी फनकार हैं; और उसी तरह तीन फिल्मों की अपनी श्रृंखला में अंतोनिऑनी भी.... । तथापि, मेरा ऐसा सोचना है कि ध्वनि के साथ खेल करने के अन्य तरीके होने चाहिये, ऐसे तरीके जिनसे जो हम पर्दे पर पुनर्प्रस्तुत करने जा रहे उस आंतरिक संसार **के प्रति** आप ज्यादा सही, ज्यादा खरे और ज्यादा सच्चे साबित हों; सर्जक के आंतरिक संसार **के प्रति** ही नहीं बल्कि संसार स्वयं ही के भीतर जो है और उसके लिए जो जरूरी हो और हम पर निर्भर नहीं हो **उसके प्रति भी**।

संसार की ध्वनियों को सिनेमा में जस-का-तस (नेचुरलिस्टिकली) पुनर्प्रस्तुत करने की कल्पना करना असंभव है: वह बेसुरापन होगा। पर्दे पर जो दिखे वह ध्वनि-पट्टी पर सुना ही जाता रहे तो ध्वनि की स्थिति यह होगी कि वह फिल्म में कला का अंश ही नहीं मानी जायेगी। अगर चुनाव नहीं करें तो फिल्म मूक हो जाने समान होगी क्योंकि उसमें स्वयं की अपनी कोई ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति ही नहीं होगी। अपने स्वयं में यथातथ्य रेकार्ड की हुई ध्वनि सिनेमा की बिम्ब संयोजना में कुछ नहीं जोड़ती क्योंकि उसके बावजूद भी उसमें कोई सौन्दर्यात्मक पदार्थ नहीं होता।

जैसे ही पर्दे से प्रतिबिम्बित द्रष्टव्य संसार की ध्वनियाँ बिम्ब की खातिर उसमें से हटायी गयीं या वह संसार ऐसी बाह्य ध्वनि के द्वारा भरा गया कि जो अक्षरशः मौजूद न हो, या फिर यथार्थ ध्वनियाँ इस तरह घुमायी-फिरायी जायें ताकि फिर वे बिम्ब के तदनुरूप न हों— तब ही फिल्म संस्पंदन अख्तियार करती है। उदाहरणार्थ जब बर्गमॅन ध्वनि को आभासी तौर पर जस-का-तस (नेचुरिस्टिकली) इस्तेमाल करता है, जैसे— खाली गलियारे में चलते कदमों की खोखली आवाज, घड़ी के घंटों की गूँज, वस्त्र पहनने-उतारने की सरसराहट— तो वह वास्तव में ध्वनियों को विस्तार देने, उन्हें चुन कर अलग करने, अतिश्योक्तिपूर्ण बनाने के लिए ही वैसा करता है....। एक ध्वनि को चुन वह वास्तविक जीवन में विद्यमान ध्वनि-संसार की सारी आनुषंगिक परिस्थितियों को छाँट बाहर करता है। **'विन्टर लाइट्स'** में उसने झरने के पानी से ऐसी जगह 'शोर' किया जहाँ आत्महत्या किया हुआ शरीर किनारे पर मिला था। समूचे सीक्वेंस के दौरान मध्यम दूरी और लम्बी दूरी (मीडियम और लाँग) के सारे दृश्यों में पानी की अविचलित ध्वनि के सिवा कुछ भी सुना नहीं गया— चलते कदमों की कोई आहट नहीं, पहनते-उतरते कपड़ों की कोई सरसराहट नहीं, किनारे पर खड़े लोगों के बीच चलती बातचीत के कोई शब्द नहीं। ध्वनि को उस सीक्वेंस में अभिव्यंजनात्मक बनाने का यही तरीका माकूल है और इसी तरह वह उस ध्वनि का इस्तेमाल करता है।

सर्वोपरि, मैं महसूस करता हूँ कि इस संसार की ध्वनियाँ स्वयं ही सुन्दर हैं और होना यह चाहिये कि हम उन्हें उचित ढंग से सुन सकें; तब सिनेमा को संगीत की कोई जरूरत नहीं रहेगी।

बहरहाल, आधुनिक सिनेमा में ऐसे पल मिलेंगे जब उत्कृष्ट दक्षता के साथ संगीत

का इस्तेमाल किया गया : जैसे कि बर्गमॅन की फिल्म '**शेम**' में, कि जब बहुत सुन्दर मैलोडी के कुछ टुकड़े किसी छोटे-से घटिया ट्रांसिस्टर की घरघराहट और चरमराहट से उभर कर सुनाई पड़ते हैं,अथवा 8 1/2 में नीनो रोटा का संगीत— उदास, भावुक और साथ-ही-साथ कुछ-कुछ उपहासमय।

मुझे इलेक्ट्रॉनिक म्यूज़िक ऐसे लगता है जैसे उसमें सिनेमा के लिए प्रचुर संभावनाएँ हों। आर्टिमेव और मैंने उसका छोटा-सा उपयोग '**मिरर**' के कुछ दृश्यों में किया है।

हम चाहते थे ध्वनि किसी भौमिक गूँज के करीब हो— सरसराहट के, आह के करीब— काव्यात्मक संकेतों से भरपूर। स्वरों को वह तथ्य सूचित करना था कि यथार्थ सशर्त है और उसी के साथ उसे बिल्कुल उपयुक्त मनःस्थिति को, मनुष्य के आंतरिक संसार के संकेतों को सही-सही पुनर्प्रस्तुत करना था। जिस पल हम सुनें कि वह क्या है और महसूस करें कि वह तो गढ़ा गया, तब तो इलेक्ट्रॉनिक संगीत मर गया समझो; तब हमारी चाही ध्वनियों को हासिल करने के लिए आर्टिमेव को अत्यन्त जटिल उक्तियाँ इस्तेमाल करना पड़ीं। इलेक्ट्रॉनिक संगीत को उसके 'रासायनिक-स्रोतों' की सफाई करना होगा ताकि हम जब भी उसे सुनें तो संसार के आदिम स्वर सुनाई दें।

वाद्य-संगीत (इंस्ट्रूमेंटल म्यूज़िक) कलात्मक रूप से इतना स्वायत्त है कि उसे फिल्म ही के कायिक अंग बन जाने के बिन्दु तक फिल्म में घोलना बहुत कठिन है। अतः उसके इस्तेमाल में कुछ हद तक समझौता करना होगा, चूँकि वह सदैव सचित्र ('इलस्ट्रेटिव') है। और फिर, इलेक्ट्रॉनिक म्यूज़िक में ऐसी सटीक क्षमता है कि वह ध्वनि में लीन हो जाये। वह अन्य शोरगुल के पीछे छिपा धुंधला-सा बना रह सकता है— प्रकृति की, यानि सूक्ष्म धूमिल संकेतों की आवाज के समान। वह किसी के साँस लेने जैसा है।

अनुवाद : इंदुप्रकाश कानूनगो

आर्सेनिय तारकोवस्की
की
कविताएँ:

पहली मुलाकातें

जब-जब साथ रहे हर पल
कोई उत्सव मना, इपिफेनी की तरह
पूरी दुनिया में हम दो तन्हा।
निडर तुम, हल्के चिड़िया के पंखों-से,
उतरे उतावले आँधी-से
दो-दो सीढियाँ फलांगते, ले चले मुझे
नम लाइलक के बीच से, अपने प्रांत में
दूसरी ओर, दर्पण के पार।

रात मुझे इजाज़त मिली,
वेदी के पट खुले
दमक उठी अंधेरे में नग्नता हमारी
धीरे-धीरे उसके बढ़ते। जगते
मैं कहूँ, "खुश रहो!"
खूब मालूम मेरी दुआ गुस्ताख़ थीः
तुम सो गये, लाइलक ने मेज़ से फैल
छुई पलकें तुम्हारी अपने नील के ब्रहमाण्ड से
पलकों पर तुमने महसूस किया स्पर्श
स्थिर रहे वे, हाथ लेकिन गर्म था तुम्हारा।

स्फटिक के भीतर लहराती कल-कल नदियाँ,
कुहासे में धुँधलाये पर्वत, उमड़ते सागर,
हाथों में थामे स्फटिक तुम गोल,
तख्त पर बैठी स्थिर

तुम्हीं, हाँ तुम्हीं- या खुदा! - तुम्हीं मुझमें वसी थी।
जागी, और तुमने दुआ दी
रोजमर्रा लफ़्ज़ों में,
वचन शराबोर
घनघनाती ताकत से, शब्द तुम ने तभी
खोजा अपना नया अर्थ : राजा
आम चीजें तत्काल बदल गयीं,
प्याला, तश्तरी— जब
हमारे दरम्यान प्रहरी-सा
उठा पानी, परत-दर-परत और दृढ़।

बह चले हम, जाने किधर,
मरीचिकाओं-से छूटते गये नजरों के आगे
जादू से बने नगर,
जंगली पुदीना पैरों तले खुद-ब-खुद बिछते चले,
पक्षी उड़ते चले हमारी ही राह,
तैरीं धारा के खिलाफ नदी में मछलियाँ;
लुढ़क आया खुद-ब-खुद नजरों के आगे आकाश।

जब नियति हमारी राह चली
हाथ में चाकू ले पागल-सी।

* इपिफेनी
६, जनवरी को मनाया जाने वाला ईसाई पर्व।
मेगी नामक स्थान पर, जेंटाइल लोगों
के समक्ष प्रकट हुए ईसा की स्मृति में मनाया जाता है।
* * लाइलक
गुलाबी-नीले रंग के खुशबूदार फूलों वाली झाड़ी।

यूरीडाइस

देह, हाँ देह, सिर्फ देह,
अकेली, स्वयंभु,
आत्मा तो रही
बंद
आँख-नाक लगे बक्से में
धेले-भर आकार की
और चमड़ी— खरोंच दर खरोंच—
अस्थिपंजर ढकी।

पलकों से निकल
उड़ी आकाश के गुंबद में,
बर्फीली नोक पर,
पक्षियों की घुमड़ती उड़ान के बीच,
सुने जीवित जेलखाने की
सींखचे-लगी खिड़की से
वनों और खेतों की चटखन
सात समुंदर की शहनाई

देहहीन आत्मा है पापी
अनढके तन-सी—
कोई संकल्प नहीं, कोई हलचल नहीं,
कोई प्रेरणा नहीं, एक पंक्ति तक नहीं।
अनबुझी कोई पहेली:
कौन आता है वापस
नाचने के बाद मंच पर
नाचने को जहाँ कोई तैयार नहीं?

लेकिन मुझे दिखती कोई अजनबी आत्मा
अनजाने वस्त्र ओढ़ः
धधक उठती दौड़ते
बुज़दिली से उम्मीद तक,
मादक और बिन-छाया
ज्वाला-सी भटकती धरती पर,
छोड़ मेज पर लाइलक
याद आते रहने को।

भाग चल, बच्चे, खीज मत
बेबस यूरीडाइस पर,
उछाल छल्ला
घुमा दुनिया में
बशर्ते सम सुर पंचम
दिलखुश राग बन और शीतल
तेरे हर कदम पर
गुंजाती जाये धरती कानों में।

* **यूरीडाइस**

(यूनानी मिथक) कलादेवी केलिओप के कवि-संगीतकार पुत्र आर्फियस की पत्नि जो मृत्यपरांत पाताल लोक में गयी जहाँ आर्फियस उसके पीछे-पीछे चला और उसने पाताल-नरेश प्लूटो का मन जीत यूरीडाइस को पुनः इस शर्त पर पा लिया कि वह धरती तक पहुँचने के पहले उसकी ओर पलट कर नहीं देखेगा। लेकिन किनारे आते वह घूम जाता है और यूरीडाइस फिर से मर जाती है।

कितना प्यार मुझे ऐ दोस्त तुम्हारी इन आँखों से

कितना प्यार मुझे ऐ दोस्त, तुम्हारी इन आँखों से,
मटकें चमकीली ज्वाला-सी,
जब-जब झपकाओ झट-झट
तब-तब बादलों में बिजली-सी
घूम जाये टकटकी तुम्हारी सटसट।

लेकिन और भी ज्यादा आकर्षण
नत आँखों में
भावप्रवण चुम्बन के क्षण,
चमके जब-जब पलकों से झुकी-झुकी
मलिन, ग़मगीन लौ इच्छा की।

फायदोर त्युशेव (1803-1873)

आग्नेय वन

अंतिम पत्तों की चिंगारियाँ, कोई घनघोर आत्मदाह,
आकाश में भभके तुम्हारे पथ पर भी
सारा जंगल जिये सिर्फ इसी जलन में
जैसे जिये हम-तुम इस बीते वर्ष।

आँसू भरे तुम्हारे नयनों में पथ चिलके
जैसे झाड़ियाँ साँझ ढले खेत बीच पोखर में,
गड़बड़ाओं न धमकाओ, टोंको मत
उलझाओ मत वोल्गा वन की खामोशी को।

सुनो आवाज पुराने जीवन के धड़कन कीः
कीचड़ सनी खुमी गीली घास बीच उगी,
बीजों की ठीक नाभि में छेद करते घोंघे,
खूब सताती सीलन चमड़ी खुजलाती।

सारा अतीत हमारा कोई धमकी-साः
"देखो, मैं लौट रहा, बचो, कहीं मार न डालूँ तुम्हें!"
आकाश सिमटा, मैपिल थामे, गुलाब-सा—
भभकने दो और तेज!— उठ बिल्कुल आँखों तक।

पर इससे बात बनती नहीं

गर्मी का मौसम बीत गया
जैसे हो न हो।
धूप है गुनगुनी।
पर इससे बात बनती नहीं।

आया था बीतने,
गिरा मेरी ही हथेली में
पाँच पंखड़ियों वाली पत्ती-सा
पर इससे बात बनती नहीं।

बुरा कुछ खोया नहीं,
अच्छा कुछ फ़िज़ूल न था
सब चमकता उजास में
पर इससे बात बनती नहीं।

जिन्दगी ने बाँध लिया
आगोश में सुरक्षित,
क़िस्मत ख़ूब साथ रही,
पर इससे बात बनती नहीं

पत्ती एक न जली
टहनी एक न चटकी...
दिन. साफ शीशे-सा,
पर इससे बात बनती नहीं।

धुंधलाने लगी दृष्टि

धुंधलाने लगी दृष्टि— मेरी ताकत,
दो अदृश्य हीरक किरण-पुंज
श्रवण हुआ कुंद, पुरातन गर्जन और
पुश्तैनी घर की साँस भरा
देह के ढीले पड़े बलिष्ट अंग
हल खींच-खींच पीले पड़े बैलों-से
नहीं कंधों के पीछे रात में
अब नहीं चमकते पंख दो।

उत्सव में जल चुका दिया मैं।
भोर निथार लो तेल मेरा,
लेकिन यह कागज उगल देगा भेद
कैसे रोओ कब हँसो,
बाँटो कैसे अंतिम भाग
हर्ष का, और तजो प्राण खुशी-खुशी,
फिर, किसी अवसर की छत्र-छाया में
चमको शब्द-से, मरणोत्तर रोशनी बन।

अनुवाद : इन्दुप्रकाश कानूनगो





फ़िल्म में वर्णन और वर्णनात्मकता

रॉबर्ट स्कोल्स

आइये हम मान लें कि वर्णना कहलाने वाली कोई एक चीज़ है जो वर्णन करने की किसी एक ख़ासविधि के अथवा विशिष्ट वर्णनात्मक उद्‌गार के अलावा भी अस्तित्व में रह सकती है, उसी तरह जैसे हम यह जानते हैं कि अँगरेज़ी भाषा नाम की कोई चीज़ है जो अँगरेज़ी में बातचीत के किसी विशिष्ट रूप या किसी व्यक्ति के बोलने की प्रक्रिया के बग़ैर अस्तित्व में है। सबसे पहली बात तो यह कि वर्णन करना मानव स्वभाव का एक तरीका है। यह विशिष्ट रूप से अनुकरण करने वाला अथवा प्रतिरूपक व्यवहार है, जिसके ज़रिये मनुष्य कुछ खास प्रकार के संदेश को संप्रेषित करता है। वर्णन की विधियाँ अद्‌भुत रूप से अलग-अलग हो सकती हैं। (चलते-चलते मैं यह कहना चाहूँगा कि बोले जाने और मंचित किये जाने के बीच हम जो अंतर करते हैं, मैं उससे वाकिफ़ हूँ। यह अंतर नाटकीय मंचन से वर्णना प्रतिरूपीकरण का विरोध करने की ओर ले जाता है। बहरहाल, इस मामले में, मैं वर्णन शब्द का प्रयोग अधिकतम व्यापक रूप में कर रहा हूँ जिसमें नाटक और कहानी तथा अनुकरण करने के अन्य रूप शामिल हैं।) और तब, कोई वर्णना मौखिक रूप से की जा सकती है, लिखित रूप में प्रतिबद्ध जा सकती है, कलाकारों के समूह या एक कलाकार द्वारा अभिनीत की जा सकती है, शब्द रहित पेन्टोमाईम के रूप में (मूक अभिनय) प्रस्तुत की जा सकती है, चाक्षुष बिम्बों की श्रृंखला में प्रतिपादित की जा सकती है, शब्दों के साथ या शब्दों के बगैर या ध्वनि, संभाषण, संगीत और लिखित भाषा के साथ या उनके बग़ैर, चलचित्रों के सिनेमेटिक प्रवाह के रूप में प्रस्तुत की जा सकती है।

व्यवहार के इन *अनुकरणकारी* रूपों में कुछ सर्व सामान्य गुण हैं जिनकी वजह से हम उन्हें सम्मिलित रूप से लेते हुए वर्णना मानते हैं। सर्वप्रथम तो, ये सभी रूप प्रतीकात्मक क्रिया के एक ख़ास वर्ग के हैं जो व्याख्या करने वाले को इस बात के लिए मजबूर करते हैं कि वह अपनी स्वतः की तात्कालिक स्थिति और किसी अन्य ऐसी स्थिति के बीच एक अंतर करे, जो वर्णन के माध्यम से उसके समक्ष प्रस्तुत की जा रही है। वर्णना में सदैव ही एक दर्शक या व्याख्या करने वाला होता है जो वर्णित घटनाओं से अलग संदर्भ वाले दिक्काल में अवस्थित होता है। वर्णन की प्रक्रिया व्याख्या करने वाले के संदर्भ की तात्कालिक दशा में जाकर संपन्न हो

जाती है। किन्तु यह प्रक्रिया उस तात्कालिक स्थिति से बाहर की घटनाओं का संदर्भ देती है। यह बात खाने की मेज़ पर मेरे द्वारा छोटी-छोटी घटनाओं का वर्णन देने के संबंध में उतनी ही सच है जितनी कि वह **किंग लीयर** अथवा **स्वानलेक** के प्रस्तुतीकरण अथवा **वार एण्ड पीस** के अध्ययन करने के संबंध में। और तब वर्णन व्याख्या करने वाले अथवा वर्णना माध्यम (कलाकार, पुस्तक, फ़िल्म आदि) की उपस्थिति तथा वर्णित घटनाओं की अनुपस्थिति पर निर्भर करता है। ये घटनायें कथा के रूप में उपस्थित रहती हैं परन्तु यथार्थ रूप में अनुपस्थित। ऐसी स्थिति में यह संभव है कि परिवर्तनकारी उन सीमाओं के जरिये वर्णन के विभिन्न प्रकारों और गुणों के बीच अन्तर किया जा सकेगा जिन पर ये सीमाएं वर्णन की तात्कालिक प्रक्रिया पर जोर देती हैं (जैसे कोई कलाकार एक प्रदर्शनकारी के रूप में खुद की ओर ध्यान आकृष्ट करे या कि कोई लेखक एक शैलीकार खुद की ओर ध्यान आकर्षित करे) अथवा दूसरी ओर मध्यवर्ती घटनाओं पर जोर दे। समीक्षा की आम शब्दावली का हम प्रयोग करें तो यह कहना संभव है कि वर्णन कहीं अधिक कथात्मक है, क्योंकि वह वर्णित की घटनाओं पर जोर देता है, वह अधिक गीतिमय है क्योंकि वह अपनी खुद की भाषा पर जोर देता है, वह अधिक अलंकारपूर्ण है क्योंकि वह प्रतीतिकारक लक्ष्यों को प्राप्त करने के लिए भाषा अथवा घटनाओं का उपयोग करता है।

वर्णन की प्रक्रियाओं का बारीकी से निरीक्षण करने के पहले यहाँ कुछ क्षण के लिये रुकना और वर्णना का साहित्य के सिद्धान्तों तथा साहित्यिक मूल्यों से संबंध पर विचार करना उपयोगी होगा। रूसी औपचारिक सिद्धान्तवादियों, और संरचना सिद्धान्तवादियों के प्रागस्कूल, और विशेषकर रोमन जैकबसन, ने साहित्यिकता के गुण को सामान्य भाषा से जुड़े एक गुण के रूप में अलग-थलग करने की कोशिश की है। उन्होंने साहित्यिकता की परिभाषा इस तरह की है, "वह भाषा द्वारा स्वयं की ओर ध्यान आकर्षित करने की प्रक्रिया है, या वह एक ऐसा संदेश है जिसमें उसकी निर्देश्य क्षमता के बजाय अभिव्यक्ति के रूप पर जोर दिया गया है।" वर्णना का अध्ययन करने वाले विद्यार्थियों के लिये, बहरहाल, यह स्पष्ट है कि धारणा किसी अभिव्यक्ति के गीतिमय आयाम पर ही लागू हो सकती है। यदि वर्णनाओं को साहित्यिक माना जा सकता है तो उन्हें उस रूप में भी साहित्यिक होना चाहिये जो कहीं अधिक शुद्ध रूप से वर्णनात्मक है। मैं इस समस्या को कहीं ज्यादा ठोस रूप में प्रस्तुत करने की कोशिश करना चाहता हूँ।

हम एक सवाल पर विचार करने से शुरूआत कर सकते हैं : दिन में हुई घटनाओं के संबंध में मैं जो कहूँ उससे, कोई साहित्यिक वर्णना किस प्रकार भिन्न है। क्या किसी साहित्यिक कथा वाचक की तुलना में यह प्रदर्शन की शैली का मामला है? मेरी भाषा वाक् मुद्रा की बात है या यह केवल खुद घटनाओं का मामला है- मेरे दिन में तुच्छ मामूली तौर पर व्यवस्थित घटनायें किसी अधिक सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि

से संतोषजनक स्वरूप ग्रहण की हुई, कहीं अधिक महत्व की घटनाओं के विपरीत। इस प्रश्न का उत्तर देने की जरूरत नहीं है। यह प्रश्न इस धारणा को मजबूत करता है कि वर्णनात्मक अभिव्यक्ति के दो स्पष्ट औपचारिक आयाम हैं: प्रदर्शन संबंधी रूप जो कि तात्कालिक (भाषा मुद्रा आदि) है, और दूसरा प्रतिनिधिकारक रूप, जो कि प्रदर्शन के स्तर से हटाया गया है। उपन्यास में, उदाहरण के लिए, एक स्तर पर तो लेखक की भाषा होती है और दूसरे स्तर पर चरित्र परिस्थिति तथा घटना का प्रतिनिधित्व करने वाली भाषा होती है। नाटक में लेखक की भाषा होती है, अभिनेता का प्रदर्शन होता है और चरित्र का कार्य होता है, जिन पर विचार किया जाना होता है: ये तीन ऐसे स्पष्ट स्तर हैं जिनका रूप परखा जा सकता है। और फोटोग्राफी की प्रक्रिया के जरिये फ़िल्म इन तीन स्तरों में एक और स्तर जोड़ देती है: कैमरे के कोण प्रकाश व्यवस्था, फोकस आदि एक मायने में इसमें से प्रत्येक औपचारिक स्तर इस प्रक्रिया में केवल अपनी उपस्थिति के जरिये एक अंश तक साहित्यिकता उसमें जोड़ता है। उदाहरण के लिए, अगर हम कोई एक ऐसा पाठ्यांश लें जिसे एक पुस्तक के रूप में पढ़ा जा सकता है, मंच पर अभिनीत किया जा सकता है या जिस पर फ़िल्म बनाकर पर्दे पर प्रदर्शित किया जा सकता है, जैसे शेक्सपीयर का **हैनरी फिफ्थ**। प्रस्तुतीकरण शैली में जोड़े गये इन स्तरों में से प्रत्येक अपनी विशेष युक्ति के जरिये अनुभव की साहित्यिकता को ज्यादा गंभीर बना सकता है: भाषा+अभिनय+फोटोग्राफी। और फिर उपलब्ध कथा अपनी विशिष्टता के साथ यहाँ मौजूद रहती है, एक ऐसी कथा जिसका मुकाबला मुद्रित पाठ्यांश नहीं कर सकता। इस तीव्रता की कीमत के रूप में लिखित पाठ की व्याख्यात्मक समृद्धि कम हो जाती है, हर नये स्तर के जुड़ने के साथ ह्रास होता है। जब नाटक मंचित किया जाता है तो प्रत्येक प्रदर्शन पाठकों के लिए व्याख्यात्मक विकल्प उपलब्ध कराता है किन्तु कभी भी दो प्रदर्शनों द्वारा प्रस्तुत विकल्प एक समान नहीं होता। जब किसी कथा पर फ़िल्म बनायी जाती है तो सारे विकल्प चुक जाते हैं। इसका यह अर्थ हुआ कि किसी विशिष्ट कृति की साहित्यिकता संबंधी गुण और व्याख्यात्मक समृद्धि को एक दूसरे से गड्डमड्ड करने के संबंध में हमें बहुत सतर्क रहना होगा। जिंदगी अपने आप में अपनी रोजाना की सारी आकस्मिकताओं के साथ व्याख्या के लिये सर्वाधिक संभावनापूर्ण समृद्ध क्षेत्र उपलब्ध कराती है। कला इस क्षेत्र को पूरी तरह से छोटा बना देती है और यही कारण है कि हम उसे मूल्यवान मानते हैं- उसे मूल्यवान मानने का यह एकमात्र कारण नहीं है किन्तु एक प्रमुख कारण जरूर है। निश्चय ही मैंने जो उदाहरण दिया है- (किसी विशिष्ट समृद्ध शाब्दिक आलेख के अभिनय पर आधारित फ़िल्म) वह मुद्दे को अत्यधिक सरल बना देने वाला है और कुछ मामलों में भ्रम पैदा करने वाला हो सकता है। निश्चय ही मैं यह सुझाव देना नहीं चाहता हूँ कि शाब्दिक आलेख समृद्ध होता है और व्याख्या की दृष्टि से सिनेमा का आलेख कमजोर होता है। इसकी बजाय मेरा एकमात्र उद्देश्य यह संकेत देना है कि शाब्दिक और सिनेमेटिक आलेख व्याख्या दृष्टि से अलग-अलग

रूप हैं और मैं इस बात को हाल ही की अमेरिकी फ़िल्मों से कुछ संक्षिप्त उदाहरण देकर स्पष्ट करना चाहूँगा। पर, सबसे पहले व्याख्यात्मक व्यवहार के सामान्य पक्ष पर विचार करना जरूरी होगा।

घटनाओं की श्रृंखला का बयान करने या उनका विवरण देने को वर्णन कहा जा सकता है। किन्तु प्रत्येक वर्णन वर्णना हो, यह जरूरी नहीं है और ना ही प्रत्येक वर्णना से कोई कहानी बन सकती है। एक कहानी बनकर या कहानी बनने का दावा करने वाला वर्णन कथात्मक स्तर की साहित्यिकता अर्जित करता है। कहानी ऐसा वर्णन है जो विशिष्ट अंश की सम्पूर्णता अर्जित करता है, और कहानी का एकाध अंश या अधूरी कहानी भी अपने सूचनात्मक सिद्धान्त के जरिये यह सम्पूर्णता लिये हुई होती है। उसमें वह सोद्देश्यता होती है जो उसकी संरचना का नियमन करती है। उसका जो रैखिक और परिणामात्मक स्वभाव है उसे देखते हुये यह आश्चर्यजनक नहीं है कि फ़िल्म प्रमुख रूप से वर्णनात्मक माध्यम बन गयी है। बहरहाल, यह अधिक आश्चर्य की बात है कि फ़िल्म में कहानियों का प्रभुत्व है; मुद्रित पुस्तकों में जितने उपन्यास हैं, उनकी तुलना में फ़िल्म में कहानियां अधिक हैं।

यहाँ पहुँचकर शब्दावली की समीक्षा करना उपयोगी होगा। वर्णन अभिनय या कथा की एक प्रक्रिया है जो हमारे सांस्कृतिक अनुभव का एक सर्वसामान्य गुण है। हम सब हर दिन कोई न कोई वर्णन करते हैं। जब यह प्रक्रिया पर्याप्त रूप से सुसम्बद्ध होती है और इतनी विकसित होती है कि सांस्कृतिक अन्तःपरिवर्तन के प्रवाह से अलग हो जाये तो हम उसे एक वर्णना के रूप में अनुभव करते हैं। अनुभव की गयी वर्णना में एक खास किस्म की तीव्रता अथवा प्रयोजन शामिल होता है, और तब हम उसे एक कहानी के रूप में पहचानते हैं और हम उसकी अभिव्यंजनात्मक शैली और उसकी शब्दार्थ संबंधी अन्तःवस्तु को लेकर उससे कुछ खास अपेक्षाएँ करते हैं। यहाँ एक निरन्तरता होती है, उसी तरह जैसे कि रंगों के वर्णक्रम में निरंतरता होती है। इस निरन्तरता को हमारी अनुभवगत यांत्रिकता अलग स्तरों में विभाजित करती है और जिस स्तर को हम कहानी के रूप में पहचानते हैं वह प्रस्तुति के कुछ संरचनात्मक गुणों से युक्त होती है और ये गुण अनुभव करने वाले से सक्रिय सहभागिता की मांग करते हैं। इस सहभागिता को मैं वर्णनात्मकता कहना चाहूँगा। इस शब्द को इन दिनों फ्रेंच समीक्षकों द्वारा बुनियादी तौर पर फ़िल्मों के एक खास गुण को बताने के लिये उपयोग में लाया जाता है। फ़िल्मों के वर्णनात्मक गुण को बताने के लिये अंग्रेजी में यह शब्द कुछ भ्रम उत्पन्न करता है। अंग्रेजी में इस शब्द में इतने भावनात्मक गुण सम्मिलित होते हैं जो किसी कलाकृति के संबंध में की जाने वाली अपेक्षा से ज्यादा ही होते हैं। इसी तथा अन्य कारणों से मैं यह बतलाना चाहूँगा कि वर्णनात्मकता शब्द का प्रयोग हम एक ऐसी प्रक्रिया को सूचित करने के लिए करते हैं जिसके जरिये अनुभव करने वाला व्यक्ति किसी वर्णनात्मक माध्यम के द्वारा उपलब्ध कराये गये कथात्मक आंकड़ों से कहानी की रचना सक्रियतापूर्वक करता है। हमारे समक्ष कोई कहानी एक वर्णन के रूप में



प्रस्तुत की जाती है जो हमें मार्गदर्शन देती है जबकि हमारी खुद की सक्रिय वर्णनात्मकता इस प्रक्रिया को इस तरह पूरा करती है जिससे कि कहानी उपलब्ध हो जाये।

एक सीमा तक वर्णनात्मकता की प्रकृति संस्कृति आबद्ध है। जिस तरह हम कोई भाषा सीखते हैं, उसी तरह यह भी सीखी जा सकती है, या इसे अलग से अर्जित किया जा सकता है। परन्तु इस विशिष्ट प्रकार के व्यवहार को अर्जित करने की बात मानव की पूर्व प्रवृत्ति या क्षमता पर आधारित होती है। समकालीन पश्चिमी जगत में वर्णनात्मकता की संस्कृति पर्याप्त रूप से सभांगी प्रतीत होती है जिससे कि उसे एक भाषा की भांति एक व्यवस्थित समग्र के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। हम "पाठकों के अध्ययन" को समझना शुरू कर रहे हैं, पाठ को पढ़ने के विपरीत, इसलिए वर्णनात्मकता पर मेरी टिप्पणियाँ रफ और पहले से तैयार ही हैं जो एक सीमा तक 'अध्ययन' के एक पाठक और एक शिक्षक के रूप में मेरे खुद के अनुभव की अन्तः प्रज्ञा से प्रेरित व्यवहार पर आधारित है। किन्तु यह भी संभव है कि वर्णनात्मकता के अध्ययन को आंशिक रूप से पाठ पर भी आधारित करें। यदि हम भिन्न-भिन्न माध्यमों में पाठों को अपने विचार में लें, कुछ माध्यमों में ऐसी चीज़ें जो पाठक की वर्णनात्मकता के लिए छोड़ दी जाती हैं वे कुछ अन्य माध्यमों में सीधे-सीधे उपस्थित रहती हैं। वर्णना परिदृश्य पर फ़िल्म के आने से कथा की कुछ विशेषतायें ज्यादा स्पष्ट रूप से समझना हमारे लिए संभव हुआ है, क्योंकि जहाँ वे फ़िल्म में वर्णन का अंग थीं, वहीं कथा में वे पाठक की वर्णनात्मकता का ही



अंग रही हैं। यदि हम एक सर्वाधिक स्पष्ट उदाहरण लें तो फ़िल्म का चाक्षुष गुण हमें इस बात की जबरिया याद दिलाता है कि कथात्मक वर्णनात्मकता में भौतिक विवरण उपलब्ध कराना अथवा वाचिक संकेतों को बिम्बों में अन्तरित करना कितना शामिल है। ऐसे पाठक जो इस तरह का चाक्षुषीकरण पूरी तरह नहीं कर सकते वे अक्सर कथात्मक पाठों के महत्वपूर्ण पहलुओं को अनुभव करने में अक्सर असफल रहते हैं। निश्चय ही, फ़िल्म चाक्षुषीकरण की ऐसी समस्याओं को नहीं उठाती। वह कुछ अन्य समस्यायें उठाती है, जिनकी चर्चा मैं बाद में करूँगा। इस मौके पर सौन्दर्य शास्त्रीय व्याख्या की प्रक्रियाओं को और बारीकी से समझना उपयोगी होगा।

कलात्मक तथा मनोरंजनात्मक पाठों के रहते हुए पाठकों और दर्शकों की गतिविधियों में लक्षण विशेष की परम्पराओं को समझ में आने वाले तत्वों में निष्क्रिय या स्वप्रेरित रूप से अन्तरित करना, और पाठात्मक संकेतों को विशिष्ट संरचनाओं में सक्रिय अथवा व्याख्यात्मक रूप से संयोजित करना शामिल है। इन क्रियाओं का स्वप्रेरित अंश भाषागत अथवा लक्षण विषयक क्षमता का मामला है, न कि इस मौके पर किसी विशेष रुचि का। यहाँ पर हमारा ताल्लुक व्याख्यात्मक अंश से है। उदाहरण के लिए, गीति काव्य की व्याख्या करने वाले व्यक्ति के लिए यह अनिवार्य है कि वह कविता जिस भाषा में लिखी गई है उस भाषा को उसकी वाचिक परम्पराओं को जाने। उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह कविता को समझने की क्षमता के स्तर से भी आगे जाये। विशेषकर, उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह कविता में

दिये गये संकेतों से एक परिस्थितिजन्य संरचना निर्मित करे, (कौन कह रहा है किससे कह रहा है? किन्तु परिस्थितियों में कह रहा है आदि) और उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह काव्यात्मक शब्द संग्रह, व्याकरण, और वाक्य रचना की विशिष्ट भाषागत विशेषताओं को उदघाटित करे जिससे कि उन्हें समझा जा सके। उसके लिए यह अनिवार्य है कि गद्यात्मक संरचना के विरुद्ध काव्यात्मक संरचना को समझे क्योंकि उसके लिए जरूरी है कि वह काव्यात्मक ढंग से कही गयी बातों के बिल्कुल अलग गुणों को समझे। उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह रूपक [illegible] अंशों को उपलब्ध कराये, उन सामान्य शब्दों को स्वीकार करे [illegible] शब्दों के द्वारा बदल दिये गये हैं जिससे कि सामान्य शब्दों को [illegible] समझा जा सके। इन संरचनाओं में कुछ पहलुओं को [illegible] संरचनाओं को उद्घाटित करे [illegible] के लिए यह अनिवार्य है कि वह कविता में जो अन्तर्निहित है अथवा [illegible] है उसे स्पष्ट करे उद्घाटित करे। काव्यात्मक पाठ के लिए यह जरूरी [illegible] किया जाये जिससे काव्यात्मक [illegible] लक्षण विषयक विशेषताओं को [illegible] करने का मामला [illegible] की व्याख्या के लिए जरूरी होता है, वह [illegible] निर्मित करने का मामला है। कविता [illegible] और बोधगम्य व्याख्या संरचित करने के लिए उपयोग में लाया [illegible] कोई कविता ऐसा पाठ होती है जिसके लिए काव्यात्मक प्रक्रिया (काव्यात्मकता) उसकी व्याख्या के लिए जरूरी होती है, और जो उसे पुरस्कृत करती है।

इस तरह वर्णना ऐसा पाठ है जिसके लिए वर्णनात्मकता की आवश्यकता है और जो वर्णनात्मकता पुरस्कृत करती है। वर्णनात्मकता में व्याख्यात्मक संरचना के [illegible] प्रक्रियाएँ शामिल हैं, किन्तु इनमें से एक सर्वथा महत्वपूर्ण गुण के रूप में [illegible] जा सकती है। जिस तरह रीति रचनाएँ व्याख्या के लिए [illegible] बनाने की आवश्यकता से पहचानी जाती हैं उसी तरह वर्णना की [illegible] विशेषतायें वर्णन में कुछ तथ्यों को सरल बनाने की आवश्यकता से [illegible] है। हम कविता को समझने के लिए उसकी अनन्य शाब्दिक संरचना के [illegible] परिचित वाक्यविन्यास को समझते हैं। हम वर्णन का ठीक इसी तरह अर्थ [illegible] है किन्तु वह पाठ के एक अलग स्तर पर होता है। किसी कहानी में [illegible] व्यवस्था की बजाय घटनाओं की व्यवस्था से हमारा वास्ता होता है। वर्णन के [illegible] समय हमारी पहली कोशिश घटनाओं को एक [illegible] क्रम में [illegible] करने की [illegible] ऐसा करने के लिए हमारे लिए यह जरूरी है कि हम दो विशेषताओं को [illegible] अथवा उपलब्ध करायें: भौतिकता और कारणता।

वर्णनात्मकता एक मानसिक संक्रिया पर आधारित है जो एक तार्किक हेत्वाभास [illegible] की घटना को समझने का प्रयास" के समान है। तर्क शास्त्र में जो हेत्वाभास [illegible] यह कथा का एक सिद्धान्त है: किसी वर्णना शृंखला में भौतिक तत्वों [illegible]

और प्रभाव के सम्बन्ध द्वारा जोड़ा जाता है। मैं यह नहीं सुझा रहा हूँ कि कथा किसी तरीके से स्वयं में हेत्वाभास है, परन्तु यह बताना चाहता [illegible] रचना इस तरह से की जाती है जिससे कि यह हेत्वाभास कथा [illegible] बन [illegible] जब हम यह कहते हैं कि कोई कृति अप्रस्तुत है [illegible] होता है कि इस कृति में कारणगत संबंध के लिए वर्णनात्मकता [illegible] नहीं होता है। और उसे हम एक कथागत कमी मानते हैं (यद्यपि [illegible] इस कृति में कुछ दूसरे गैर कथात्मक प्रतिपूरक हो सकते हैं)। इन सबका ऊपर बात यह है कि जब हम किसी कृति को एक कथा के रूप में अभिस्वीकृत करते है तो हम यह मानते हैं कि उसमें कारण अथवा प्रभाव पर आधारित एक भौतिक श्रृंखला है। इसका यह अर्थ है कि किसी कहानी में यदि घटनाएँ [illegible] भौतिक श्रृंखला में प्रस्तुत की गई हैं तो हमारा वर्णनात्मकता का बड़ा हिस्सा एक घटना और दूसरी घटना के बीच कारण-संबंध स्पष्ट करने को समर्पित रहता है [illegible] मतलब है कि यदि घटनाएँ स्वयं को भौतिक श्रृंखला से [illegible] प्रस्तुत करती हैं [illegible] वास्तविक भौतिक श्रृंखला को समझने की कोशिश करते हैं और फिर भौतिक श्रृंखला को सूचित करने वाली कारणगत श्रृंखला को समझते हैं। वर्णनात्मकता प्रक्रियायें बहुत जटिल हो सकती हैं, जब हम मात्र विवरण तथा आकस्मिक चीजों से कारण को [illegible] करते हैं, जब हम कारणगत प्रस्तुति को विश्लेषित [illegible] का अनुमान लगाने की कोशिश करते हैं, और जब हम [illegible] आधार पर भूतकाल की घटनाओं पर विचार करते हैं [illegible] जासूसी कथाओं के आविर्भाव के समय से ही उसकी साधारण लोकप्रियता इस बात पर निर्भर है कि इस कथा रूप में स्वयं वर्णन में ही वर्णनात्मकता निहित होती है। हम जासूस का अपराध होने के समय से लेकर अपराध का पता लगाने तक पीछा करते हैं, जबकि जासूस स्वयं अपराध के वर्णन की संरचना करने की प्रक्रिया में जुटा रहता है। वह यह संरचना उन सुराग के आधार पर करने की कोशिश करता है जिनमें भौतिक और कारणगत परिस्थितियाँ स्पष्ट नहीं हैं। स्पष्ट सुरागों के आधार पर जासूस एक अपराधिक वर्णना की रचना करता है जो हमारे खुद की वर्णनात्मकता के लिए सत्यापन व संशोधन को अंतिम रूप से उपलब्ध कराता है। इस तरह का एक गुण 'इडिपस' जितना पुराना है और जिसकी झलक अनेक नाटकों तथा नाटकीय कथाओं में मिलती ही है। रंगमंच के मामले में मंच पर प्रस्तुत घटनाओं का कथानुक्रम संक्षिप्तता और भौतिक प्रवाह की ओर प्रवृत्त रहता है। परन्तु वह बारम्बार [illegible] तथ्य उद्घाटित करता है जो नाटक शुरू होने के पहले होते हैं। नाटक में [illegible] एक कहानी होती है जिसमें ऐसा महत्वपूर्ण घटनायें शामिल [illegible] संचित प्लाट से पहले की होता है।

[illegible] वर्णनात्मकता की ओर मानव [illegible] की शक्ति को [illegible] जा सकता है कि इस [illegible] पर विभिन्न आधुनिक तथा आधुनिकोत्तर माध्यमों द्वारा कितना जबरदस्त हमला किया जा रहा है। रंगमंच पर वर्णनात्मकता की ओर

दर्शकों के भावावेग के विरुद्ध जो दो वृत्तियाँ कार्यरत रही हैं उनका प्रतिनिधित्व [illegible] और ब्रेख्त करते हैं। पिरान्डेलो ने भ्रम की शक्ति को प्रदर्शित [illegible] इस दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने के लिए कि जीवन [illegible] सौन्दर्य आस्वाद [illegible] [illegible] [illegible] उन्हीं सिद्धान्तों को प्रस्तुत करते हैं [illegible] प्रस्तुत करते हैं। हम रोबग्रिले की भूल-भूलैया में तथा नार्मन मेलर की औप[illegible] पत्रकारिता में इन विभूतियों के कथागत समतुल्य पा सकते हैं। फिर भी [illegible] और उनके पूर्वज सर्वान्टीज, फॉल्डिन, डाइडरोट [illegible] वर्णनात्मकता पर ही आधारित है और [illegible] कर सकता है। यह भी हो सकता है कि [illegible] किसी [illegible] द्वारा तब तक समझा नहीं जा सकता जब तक [illegible] के लिए वर्णनात्मकता को एक खास अंश में [illegible] की इजाजत न [illegible] जब तक उसे प्रोत्साहित न करे।

वर्णनात्मकता की प्रकृति को एक-दूसरे तरीके से भी देखा जा सकता है। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] किसी पुस्तक के लेखक को [illegible] है। वर्णना प्रक्रिया की व्याख्या करने वाला वर्णन की गतिविधि में एक [illegible] भूमिका अपना लेता है। जो यदि इस संसार में अस्तित्व में रहे तो हम व्यक्तिमत्ता और व्यक्तित्व को जिस रूप में जानते हैं, उसे पूरी तौर पर नष्ट करने वाली होगी। (मैं इस सवाल को छोड़ देता हूँ कि क्या यह स्थिति कोई बेहतर स्थिति [illegible]) किसी वर्णना का दर्शक अथवा पाठक यह मान लेता है कि वह एक ऐसी [illegible] के पंजे में है, जो कि किसी अन्य द्वारा नियंत्रित होती है, जो इस तरह [illegible] कि जिसका वास्ता तो उससे है किन्तु जिसका सामना करने में वह शक्तिहीन है, और यह कि उसका सारा संघर्ष उसे लेखक की कारगुजारियों में और भी ज्यादा उलझा देगा। घटिया किस्म की कथा को लेकर हम जो उतावलापन महसूस करते हैं उसके बहुलांश का कारण यह है कि हम लेखक की शक्ति में अपना विश्वास खो देते हैं। जब वह हमारी प्रतिक्रिया का पूर्वानुमान लगाने में असफल होता और एक ऐसे जाल को बिछाने में असफल होता है जिसमें हम आनंद पूर्वक [illegible] [illegible] इस बात का आश्चर्य करने लगते हैं क्या [illegible] और यह [illegible] होने लगता है कि हमें अपना वर्णनात्मकता [illegible] [illegible] करना होगा अथवा हमें [illegible] तौर पर [illegible] [illegible]।

वर्णनात्मकता का एक गुण हमारी यह इच्छा होती है जिसके तहत हम अस्तित्व के कुछ आयामों, रोजाना की चुनिन्दा जिम्मेदारियों को त्याग देने की इच्छा करते हैं, और हम अपने आप को वर्णना के किसी रचनाकार के भ्रमपूर्ण मार्गदर्शन के अधीनस्थ कर देते हैं रचनाकार की शक्तियों का आदर करने के कारण हम उस पर भरोसा करते हैं। इस सारे मामले में कोई ऐसी चीज है जो अत्यधिक आलोकतांत्रिक, साथ ही असमीक्षात्मक, है। समीक्षा तब शुरू होती है जब वर्णनात्मकता समाप्त होती है, जब वर्णनात्मकता समाप्त होती है तब जीवन शुरू होता है। चाहे इसे सच्चाई से भागना कहें या फिर अनुभवतीत कहें, वर्णनात्मकता हमारी चेतना की आनन्दमयी स्थिति है जो अन्य स्थितियों से उसी तरह भिन्न है, जैसे कि नींद के अन्य हिस्से से सपने देखना अलग है। वर्णनात्मकता का यह तत्व, जो शायद उसका सबसे बुनियादी और सबसे आदिम आयाम है, समकालीन लेखकों और फ़िल्म निर्माताओं के लिए असंतोष का मूल है। समर्पण और परित्याग का यह गुण जो वर्णनात्मकता गतिविधि की एक विशिष्ट पहचान है, वर्णनात्मकता को उसके परिचित रूपों में से बाहर निकाल कर लाया और उन्हें अधिक पाठ के अधिक गद्यात्मक रूप की ओर ले गया। लेखक द्वारा शून्य अंश की तलाश, जिसमें लेखक ऐसी सामग्री उपलब्ध कराता है जिससे पाठक स्वयं एक पाठ रचता है, वास्तव में वर्णना को वर्णन में ही रूपान्तरित करने की कोशिश है। इस प्रवृत्ति की अन्तिम परिणति एक ऐसी पुस्तक होगी, जिसके पन्ने कोरे होंगे, शायद एक मूक संगीत सभा होगी (जान केज ने हमारे लिये प्रस्तुत किया है) एक खाली पिक्चर फ्रेम होगा। एक ऐसा चलचित्र पटल होगा जो प्रोजेक्टर के लैम्प से प्रकाशित हो, परन्तु जिस पर केवल उसके पटल की बुनावट और शायद मध्य दूरियाँ पर मौजूद तथा लैंस पर लगे धूल कण दिखाई दे रहे हैं। इस तरह के सब अरूपों को या तो परखा जा चुका है या परखा जायेगा, परन्तु इनमें विकास करने की कोई क्षमता नहीं है। मूक संगीत सभा को दर्शकों की मांग पर पुनः प्रस्तुत करना एक समस्या है। और जीवन का शून्य अंश मृत्यु है। मैं यह सुझाना चाहूँगा कि वर्णनात्मकता के कलाकार के लिए सही मार्ग यह है कि वह अपने दर्शकों को एक ऐसा अनुभव उपलब्ध कराये जो समर्पण की कमजोरी की अपेक्षा के अधिक मूल्यवान है, और ऐसा करते समय कहानी का संतोष ही नहीं दिलाये वरन् उनके लिये कहानियाँ उत्पन्न करे जो वर्णनात्मकता के सर्वाधिक ओजस्वी और कठोर रूप को पुरस्कृत करे। जैसा शेक्सपीयर जानता था कि किसी सामान्य या थके हुए व्यक्ति को सहज सन्तोष उपलब्ध कराते हुए उन लोगों को भी पुरस्कृत करना होगा जो अपनी मानसिक और भावात्मक शक्तियों का पूरा ध्यान वर्णना में लगाते हैं। इस परचे के बाकी हिस्से में मैं अपना ध्यान उस तरीके की ओर लगाना चाहूँगा जिसे विशिष्ट रूप से फ़िल्म अर्जित कर सकती है [illegible] शास्त्रीय [illegible] अर्जित करने की आकांक्षा नहीं करने वाली मध्यम श्रेणी की फ़िल्में अर्जित [illegible] रही हैं, यह करते हुये, और अपने दर्शकों के लिए स्वाभाविक [illegible] की ओर

जाने का खतरा उठाते हुए मैं सिनेमा चिन्हों की प्रकृति की संक्षिप्त समीक्षा करने से अपनी बात शुरू करना चाहूँगा।

जैसा की क्रिश्चियन मेट्ज ने बिल्कुल स्पष्ट किया है कि फिल्म तथा वर्णना [illegible] तथा आकर्षक है कि उनके संबंध शीर्ष [illegible] स्वाभाविकता अर्जित [illegible] है। अठारहवीं सदी में भी लेसिंग ने शाब्दिक वर्णन और चित्रमय प्रतिनिधित्व [illegible] संभावनाओं के बीच स्पष्ट [illegible] की कोशिश की थी [illegible] को स्पष्ट रूप से (निश्चय ही बहुत स्पष्ट रूप से) [illegible] कोशिश की थी- कथा के श्रृंखलागत और मनमाने चिन्हों को क्रियाओं का वर्णन देकर तथा चित्रकला के स्वप्रेरित या बाह्यप्रेरित चिन्हों को वस्तु तथा व्यक्ति का वर्णन देकर। यदि आज फिर वह जिन्दा हो गया होता तो उसने सिनेमा मे अपने इस [illegible] को एक किया हुआ देखता, चूँकि चलचित्र हमें ऐसी वस्तु तथा व्यक्ति उपलब्ध कराते हैं जो वर्णन के एक चाक्षुष तंत्र मे चालित तथा आकृतिगत होते हैं। इस तंत्र में कविता और चित्रकला की शक्तियों का असाधारण समन्वय रहता है।

बहरहाल, इस संश्लेषण के परिणाम स्वरूप हमें जो चीज़ प्राप्त होती है वह वर्णन से बिल्कुल अलग किस्म की चीज है, कई बार हम उसे जैसा समझते हैं उससे वह कहीं बहुत ज्यादा अलग होती है, लेसिंग ने उसे जिस रूप में समझा था, उससे कहीं बिल्कुल अलग क्योंकि सिनेमा के चिन्ह शाब्दिक कथा के चिन्हों से अलग ढंग से काम करते हैं। शाब्दिक वर्णन की भाषा में प्रत्येक चिन्ह की पहले एक अवधारणा या श्रेणी के रूप में व्याख्या की जाती है और फिर, जहाँ यह उचित और संभव है, उसे किसी अन्य किस्म के निर्देश्य के साथ जोड़ा जाता है। इस तरह, यदि मैं आपसे कहूँ, ''लान पर एक कुत्ता है'', आप ''कुत्ता'' के ध्वनि-चिन्ह को अपने मन की किसी श्वान श्रेणी में रूपान्तरित करते हैं, और यदि आप खिड़की के बाहर देखने के लिए बढ़ते हैं और खुद ही देखते हैं तो आप एक विशिष्ट निर्देश्य को अंतिम रूप से ग्रहण करते हैं जो आपकी व्याख्यापरक संक्रिया में अवधारणात्मक श्रेणी का स्थान ले लेता है। यदि मैं आपको एक कथात्मक कुत्ता उपलब्ध कराऊँ तो रिक्त श्रेणी का आपके द्वारा किया जाने वाला सम्पूर्तिकरण मेरे वर्णन और आपको वर्णनात्मकता के बीच अन्तर्क्रिया पर निर्भर करेगा। यदि मैं कहूँ, ''वह अपने पैर उठा रहा है'', तो आपके बिम्ब द्वारा अनिवार्य रूप से पैर उठाया जायेगा, बहुत करके पिछला पैर, परन्तु पैर के संबंध में पसन्द आप पर छोड़ दी जाती है, जब तक कि मैं आपको नई शाब्दिक सूचना न दूँ जो आपको अपने बिम्ब को सुधारने के लिए मजबूर करे।

दूसरी ओर यदि मैं आपको एक सिनेमेटिक कुत्ता प्रस्तुत करूँ- तो चिन्तन की प्रक्रिया पूरी तौर पर अलग होती है। आपके समक्ष एक ऐसा चिन्ह होता है जो एक [illegible] निर्देश्य से पूरी तरह बंधा रहता है, जिसे आप किसी श्रेणीगत अवधारणा [illegible]

किसी संक्रिया के अवधारणा-समुच्चय से जोड़ सकते हैं जो आंशिक सचेतन हो सकता है और आंशिक रूप से सचेतन नहीं भी। यदि मैं अपनी फ़िल्म में शब्दों का इस्तेमाल कर सकूँ तो एक पुलिंग कुत्ते को "लैसी" नाम देकर आपको भ्रमित भी कर सकता हूँ। और यदि कुत्ते के शरीर पर पर्याप्त बाल हैं और कैमरे तथा सम्पादन का कार्य पर्याप्त कुशलता से किया गया है तो आप इस [illegible] को पकड़ नहीं पायेंगे। और इस तरह निर्देश्य को एक ऐसी श्रेणी में रखेंगे जो [illegible] रूप से तो सही किन्तु तथ्यगत गलत हो-- यह एक ऐसी समस्या है जो [illegible] में शायद ही सामने आ सके, उसमें तो मैं किसी कुत्ते को "[illegible]" पुकारता हूँ तो आप इस बात के लिए बाध्य हैं कि आप उसके उपकरणों को [illegible] रूप में उपलब्ध करायें जब तक कि मैं उसके शरीर के अंगों की ओर आपका ध्यान न दिलाऊँ उसके शरीर के हिस्सों को खाली छोड़ दूँ।

चित्र-भाषा की ओर इस विचलन की बात यहां यह [illegible] कि यद्यपि शाब्दिक और सिनेमेटिक रूप में एक ही वर्णना प्रस्तुत [illegible] सकती है तो भी वर्णन और वर्णनात्मकता पूरी तौर पर अलग होंगे। यही वजह है कि मैंने पहले जो हेनरी पॉच का जो उदाहरण दिया था वह एक सीमा तक भ्रामक था। चूंकि किसी नाटक का शाब्दिक अंश पूरी तौर पर मौखिक होता है, उसे पूरी तौर पर फ़िल्म में पुनः उत्पादित किया जा सकता है। बहरहाल, किसी उपन्यास में भाषा का अधिकांश प्रयोग विवरण देने और स्मरण करने के लिए किया जाता है जिसे कि सिनेमेटिक रूपान्तरण में अनिवार्यतः हटाना पड़ता है। उपन्यासों पर [illegible] फ़िल्मों में ध्वनिगत वर्णन अत्यन्त ही चुना हुआ होता है, यदि उसे मूल कृति के सम्पूर्ण शब्दाडम्बर की दृष्टि से देखें। इसी तरह का ध्वनिगत वर्णन 'फेयरवेल माई लवली' जैसी अच्छे फ़िल्म तथा "जूल्स एट जिम" जैसी महान फ़िल्म में अधिकतम प्रभावशाली ढंग से किया गया है। वर्णन का यह अन्तर वर्णनात्मकता के महत्वपूर्ण अन्तरों के अनुरूप है। मुद्रित कथा के मामले में पाठक की वर्णना प्रक्रिया मुख्य रूप से चाक्षुषीकरण की ओर उन्मुख रहती है। यही कारण है कि पाठक किसी मुद्रित पाठ के संदर्भ में यह काम करे। किन्तु सिनेमेटिक वर्णना में दर्शकों के लिए यह अनिवार्य है कि वे एक अधिक श्रेणीगत और अमूर्त वर्णनात्मकता उपलब्ध करायें। यह कारण है जिसकी वजह से साहित्य समीक्षा की तुलना में फ़िल्म-समीक्षा अधिक रोचक है। एक अच्छी बनायी गयी फ़िल्म के लिए व्याख्या जरूरी होती, जबकि एक अच्छी तरह सृजित उपन्यास के लिए केवल समझ की जरूरत होती है। किसी शाब्दिक वस्तु के लिए, शाब्दिक व्याख्या उपलब्ध कराना अनावश्यक है। यह बात लागू नहीं होती जब कोई चीज जो विशिष्ट रूप से चाक्षुष होती है।

समकालीन कथा के कुछ आन्दोलनों को फ़िल्म की अपारदर्शिता तथा अवधारणात्मक विचार से मुक्ति अर्जित करने की कोशिश के रूप में देखा जा सकता। एलन रायग्रिले ने एक कैमरा बनने की बहुत कोशिश की और उसने कुछ रोचक शाब्दिक

श्रेष्ठ कृतियाँ प्रस्तुत कीं परन्तु, शाब्दिक वर्णन की संरचना के विरुद्ध लेखन के [illegible] प्रयोग उनकी विकासात्मक संभावनाओं तक सीमित हैं। जो लेखक एक कैमरा [illegible] चाहता है, उसे संभवतः फ़िल्म बनानी चाहिये। वर्णना फ़िल्मों के निर्माता भी इस संरचना के विरुद्ध कार्य कर सकता है, और ऐसी फ़िल्में बनी हैं जो इतनी [illegible] अवधारणा करने की कोशिश करती है कि वे सिद्धान्त के सागर में डूब जाती हैं। [illegible] भिन्न-भिन्न वर्णना माध्यमों को निश्चय ही दो अलग-अलग किस्म की [illegible] [illegible] होती है और वे इन्हें [illegible] करते हैं, [illegible] [illegible] और [illegible] होती है। अपनी बात समाप्त करने से पहले मैं [illegible] [illegible] अमेरिकी फ़िल्मों की वर्णनात्मकता के कुछ पहलुओं को [illegible] [illegible] जिससे कि मैं उन प्रक्रियाओं के उदाहरण प्रस्तुत कर सकूँ जिनकी [illegible] अपने ढंग से चर्चा करता रहा हूँ। इन प्रक्रियाओं में बिम्बों का अवधारणीकरण और ऐसी अवधारणाओं के आसपास कारणता तथा मूल्यों की संरचना करना शामिल है।

[illegible] वर्ष मुझे 3 फ़िल्मों:- **द ग्रेट वाल्डो पीपर, गाडफादरटो** तथा द [illegible] [illegible] प्रस्तुत अमेरिकी बिम्बों द्वारा जो अलग-अलग प्रकार वर्णनात्मकता [illegible] [illegible] में अनेक तरह से प्रभावित हुआ। इन तीनों फ़िल्मों को [illegible] [illegible] बार देखा है। इसलिए मैं इस स्थिति में नहीं हूँ कि उनके गुणों [illegible] [illegible] पूर्ण शक्ति के साथ तर्क कर सकूँ तथा उनका विश्लेषण करने का कोई [illegible] भी कर सकूँ। परन्तु इन तीनों में से प्रत्येक फ़िल्म मुझे विशिष्ट लगी और [illegible] [illegible] की वर्णनात्मकता की जो छाप छोड़ी, वह प्रज्ञा शक्ति का एक अंग [illegible] **वाल्डो पीपर** एक मनोहारी फ़िल्म है, शायद वह अपने आकर्षण के प्रति [illegible] [illegible] भी है। वह एक ऐसे अमेरिका की याद दिलाता है जिसका संकेतीकरण [illegible] [illegible] ने पहले ही कर दिया है। किन्तु यह फ़िल्म इस गुण को [illegible] [illegible] [illegible] जाती है। [illegible] हवाई [illegible] [illegible]

[illegible] राकवेल के संसार को "नैथेलियलवेस्ट" के संसार में [illegible] में रूपांतरित हो पाते हैं- किन्तु "सिनेमेटिक डे ऑफ द लोकस्ट" के [illegible] [illegible] अनुराग से कहीं आगे बढ़कर यह फ़िल्म क्षमतावान और मितव्ययी है। [illegible] मध्य अमेरिका का शान्त धरातल से रक्त पिपासा तथा क्रूरता राकवेल के मुखौटे में फूट पड़ता है, और यह कहीं अधिक विश्वसनीय है क्योंकि फ़िल्म में मुखौटे को कहीं अधिक भरोसेमन्द रूप से स्थापित किया गया है। इसकी वर्णनात्मकता [illegible] प्रक्रिया में, जो फ़िल्म देखने के बाद काफी लम्बे समय तक चलती रहे, [illegible] भी चल रही है, और जब वह उस मेटा फ़िल्म के बिम्बों को जोड़ती है [illegible] अपने दिमाग में रच रहा हूँ, तो उस फ़िल्म को भुला देने वाले दूसरे बिम्ब [illegible] मेरे दिमाग में छा गये हैं, राकवेल गत चेहरे नहीं है और न अद्भुत हवाई [illegible] हैं, परन्तु प्राकृतिक दृश्य तथा मानवता के विशिष्ट गुण हैं जो राकवेल की [illegible] [illegible] के ज्यादा करीब है। खासकर, मैं एक [illegible] [illegible]

[illegible] लोगों को [illegible] [illegible]

आकाश देखता हूँ, एक कैमरा या तो ठहरा हुआ है, या धीरे-धीरे चल रहा है और शांति की भावना, प्रकृति के साथ मनुष्य के तालमेल की भावना दिलो-दिमाग पर छा जाती है। ये बिम्ब मेरे मन में वही भावना जागृत करते हैं जो मैं तब अनुभव करता हूँ, जब आयोवा जाता हूँ, जहाँ आप जमीन की उर्वरता को सूंघ सकते हैं और यह समझ सकते हैं कि लोग उस जमीन को कितना प्यार करते हैं और धरती के प्रति किसान का यह प्यार राष्ट्रीय सीमाओं को किस तरह लांघ जाता है और इतिहास शुरू होने से भी पहले की शताब्दियों में पहुँच जाता है। आसमान के प्रति, बैचेनी के प्रति, जमीन पर आराम करने की जगह ना पाने वाले लोगों के प्रति बनी इस फ़िल्म में धरती के संबंध में जो गहरा लगाव है वह महत्वपूर्ण है। यही बात फ़िल्म में जटिलता का मापदण्ड है जो कि अनेक मायनों में सरल है, और यह एक ऐसी जटिलता है जो बिम्बों के प्रति प्यार और आकर्षण से आती है और जो हमें उन बिम्बों से परे जाकर उनके अर्थ को समझने के लिए प्रेरित करती है।

वाल्डो **पीपर** जैसी फ़िल्म के मामले में हमारी वर्णनात्मकता बिम्बों को इकजायी करने, उन श्रेणियों में बांटने और हमारी अपने सांस्कृतिक संकेतों के आधार उन्हें आंकने की एक सहज कोशिश से शुरू होती है। मैं यहां जिस तरह नार्मन राकवेल और ग्रान्टवुड का प्रयोग करता हूँ वहीं कोई और व्यक्ति भिन्न उदाहरणों का प्रयोग करना चाहेगा जिनमें शायद लेबल चस्पा न हो, परन्तु हर हालत में हम फ़िल्म के वर्णन ट्रेक पर आगे बढ़ते चलते हैं तो हमारे समक्ष जो घटनायें प्रस्तुत की जाती है, उनसे हम स्वयं वाल्डो की कथा की संरचना करते हैं और हम कथा को मूल्य तथा भावना के साथ अत्यन्त जटिल तौर पर आवेष्टित करते हैं। मैं यह सुझाना चाहता हूँ कि वर्णन को ओजस्वी बनाने की यह महत्वपूर्ण और जटिल प्रक्रिया उन चीजों पर आधारित होती है जो खास बिम्बों को आवेष्टित करने और मूल्य निर्धारित करने पर निर्भर होती है। इस मामले में वाल्डो की नियति ऐसी ही है उसकी जिन्दगी प्रेयरी के घास के मैदान, जो मानव जोतकर तैयार किये हैं, की शांति तथा सामाजिक प्रेरणा के रूप में मानवता के घटियापन और क्रूरता के बीच बँटी हुई है। वाल्डो अपनी संस्कृति के इस पक्ष की शांति को स्वीकार नहीं कर सकता है और वह दूसरे पक्ष की सांसारिक तृष्णा और सनसनी की अवमानना करता है, उसके झूठे और उसके पलायन दोनों ही इस सच्चाई को प्राप्त करने की कोशिश, एक ऐसी कोशिश जिसके जरिये वह एक काल्पनिक संसार रचना चाहता है जिसमें वह आराम से रह सके। परन्तु किसी न किसी कारण हवाई जहाज नीचे आ जाते हैं। कल्पनायें रची जा सकती हैं, पर उनमें जीवन नहीं बिताया जा सकता।

इस फ़िल्म को पसन्द करने वाले कुछ लोग मेरे तर्क पर आपत्ति कर सकते है कि यह डिसाल्व की यथार्थता से बहुत दूर चला जाता है और विषयगत अनुमान के हवाई दायरे में छलांग लगाता है। परन्तु मैं इस मुद्दे को बताना चाहता हूँ कि

किसी वर्णनात्मक फ़िल्म को समझने में हमें यही अनिवार्य रूप से करना [illegible] सिनेमैटिक प्रभाव अवधारीकरण को आमंत्रित करता है— सिनेमा के लिये अवधारणा [illegible] जरूरी है। हमारे सामने जो बिम्ब प्रस्तुत किये जाते हैं, वे जिस रूप में व्यवस्थित होते हैं, वे जिस ढंग से एक-दूसरे के आसपास रखे जाते हैं, वे किसी [illegible] वर्णनात्मक ब्लूप्रिंट होते हैं, और जिसे दर्शक को वर्णनात्मकता के द्वारा अनिवार्य [illegible] से निर्मित किया जाना चाहिये।

गाडफादर टू **अमेरिका** के जो बिम्ब प्रस्तुत करता है वे वाल्डो फ्रीयर के [illegible] से अलग हैं, निश्चय ही उतने ही अलग जितने कि नेब्रास्का में मिटिल [illegible] या कोलकाता से लाया बंगाल। परन्तु हमारे मन में ये बिम्ब वर्णनात्मकता की [illegible] जैसी प्रतिक्रियाएँ जागृत करते हैं। मेरे लिए एलिस आइलैण्ड के दृश्य इतिहास की ढेर सारी पुस्तकों के बराबर हैं। एक विशिष्ट लांग शॉट में कैमरा आप्रवासी लोगों के समूह के पास से धीरे-धीरे गुजरता है, ये समूह इस तरह आगे ले जाये जा रहे हैं मानो कि वे जानवर हों। ये दृश्य अमेरिकी के सपने और सच्चाई को करीब ले आते हैं। और मैं इस समूह में अपने पूर्वज देखता हूँ, इतने करीब उन्हें महसूस करता हूँ जितने कि मैंने पहले कभी नहीं किये थे। धीमे चलता हुआ कैमरा, [illegible] प्रकाश, भीड़ का आशापूर्ण धैर्य, एक ऐसा बिम्ब उपलब्ध कराते हैं जो [illegible] मेफ्लावर या प्लाईमाउथ राक की अपेक्षा इस देश के दिल के कहीं ज्यादा करीब है। निश्चय ही यह फ़िल्म इस सपने के धोखा बन जाने की बाबत है। अपने किले में बैठे माफिया, अपने वेश्यालय में बैठे सीनेटर, बतिस्ता के क्यूबा में [illegible] और राजनीतिज्ञों के सम्मेलन इन बिम्बों को आप्रवासियों की धीरज भरी पंक्तियों के [illegible] में रखा जाना चाहिये जिससे कि फ़िल्म की व्यंग्योक्ति पूरी तौर पर प्राप्त हो सके। एक बार जब हम उसे पूरी तौर पर जान लेते हैं तो वह हमारे साथ लम्बे समय तक रहती है।

मैं जिस अंतिम फ़िल्म का उल्लेख करना चाहता हूँ वह अन्य दोनों की अपेक्षा कम उल्लेखनीय मानी जाती है। और मैं भरोसा करता हूँ कि यह फ़िल्म व्यवसाय की दृष्टि से भी कम सफल रही है, परन्तु मेरे लिये यह फ़िल्म असाधारण किस्म की एक फ़िल्म है, बावजूद इसके कि इसमें कमजोरियाँ हैं— और मेरे लिये इन्हीं कमजोरियों की वजह से यह फ़िल्म असाधारण रुचि की रही है। **पैरालेक्स** व्यू ने वर्णना के कमाल दिखलाने की कोशिश की है। वर्णना प्रक्रिया के मूल में एक विभ्रम को जो सात्विक रूप में उपस्थित रहता है, और एक-दूसरे विभ्रम को जो हमारे राष्ट्रीय जीवन पर छा जाने का खतरा पैदा करता रहता है, दोनों को इस फ़िल्म में एक साथ लेकर संगत बनाने की कोशिश की गयी है। किसी भी फ़िल्म में सर्वाधिक प्रेरक वर्णनात्मकता के किसी एक दृश्य का अगर मैं स्मरण कर सकता हूँ तो वह इसमें ही है। इस फ़िल्म में एक ऐसी कहानी है जो अनेक उदार राजनीतिक व्यक्तियों की हत्या के पीछे के षड्यंत्र को उद्घाटित करती है और इन हत्याकाण्डों

की जाँच कर रहे लोगों की आत्मतुष्टि या षड्यंत्र में साझेदारी पर व्यंग करती है। इस फ़िल्म में अमेरिका के विरुद्ध रचे जाने वाले षड्यंत्र की जानकारी जिस व्यक्ति को मिलना शुरू हो जाती है उसकी हत्या कर दी जाती है। अंतिम साहसिक नायक एक ऐसी स्थिति में फँस जाता है जिसमें वह स्वयं एक हत्यारा बन जाता है और उसे उन लोगों द्वारा मार डाला जाता है जो कि सच्चे अर्थ में अपराधी होते हैं किन्तु जो उसके गिरफ्तारी में मदद करने की स्वांग रचते हैं। यह ऐसी फ़िल्म है जो रोंगटे खड़े कर देती है तथा जो समकालीन वास्तविक घटनाओं के अत्यन्त करीब है। स्कैण्डल मैगजीन के तर्क-विमुख पाठकों और विभ्रम षड्यंत्र के सिद्धान्तों के अंधभक्त लोगों का अमेरिका के संवंध में जो दृष्टिकोण है उसे यह फ़िल्म सामने लाती है। एक फ़िल्म के रूप में यह सफल नहीं हो सकी उसका संभवतः कारण यह है कि इस फ़िल्म के संभावित दर्शक अपने प्रवक्ता नायक का वध स्वीकार नहीं कर सके। लोकप्रिय कथाओं के सूत्रों में इस फ़िल्म में एक ऐसे विजयी नायक की जरूरत थी जो देश को षड्यंत्रकारियों के राक्षसी गैंग से बचा सके। दर्शकों के एक वर्ग में छुपी हुई विभ्रम की स्थिति को स्वीकार कर, और शक्तिमयता की फैन्टसी तथा मनोकामना की पूर्ति को, जो कि उससे सदैव जुड़ी रहती है, अस्वीकार कर इस फ़िल्म ने अपने अधिकांश सम्भावित दर्शकों से अपने आपको दूर कर लिया और निश्चय ही, जो अपने आपको इन चीजों से ऊपर मानते थे वे लोग शुरू से ही अयोग्य ठहरा दिये गये।

फ़िल्म की कुछ और भी समस्याएं थीं— उसकी गति को लेकर, तथा कथा कहने के तर्क को लेकर, जिसमें प्लाट के बिखरे बिन्दुओं को समेटने के लिए षड्यंत्र के अदृश्य अगुआ लोगों पर बहुत ज्यादा जोर दिया गया था, जो दर्शक की दिशाविहीन तथा लापरवाह वर्णनात्मकता को प्रेरित करता है। परन्तु इस फ़िल्म ने एक असाधारण दृश्य हमें दिया। इस एपीसोड में निडर नायक, जो षडयंत्र में घुसपैठ करने की कोशिश कर रहा है, एक अत्याधुनिक व्यक्तित्व परीक्षण का सामना करता है। प्रशिक्षित हत्यारे के रूप में योग्य सिद्ध होने के लिए उसके लिए यह जरूरी है कि वह यह परिपक्वता प्रदर्शित करे कि उसका भावात्मक व्यक्तित्व एक अत्यधिक मनोविक्षिप्त व्यक्ति का है। उसे प्रशिक्षण के दौरान एक ऐसी इलेक्ट्रॉनिक कुर्सी में बांधा जाता है जो उसकी प्रतिक्रिया तब मानीटर करती है जब उसके मन में जोरदार भावात्मक प्रभाव डालने के लिए उसे स्लाइड्स दिखलाये जाते हैं। ये स्लाइड्स सत्ताधीशों, यौन वस्तुओं, झंडो, हिंसा तथा क्रूरता, मॉम किस्म की महिलाओं, समलैंगिक लोगों, सेब के समोसे, कैप्टन अमेरिका, आदि के थे। ये सब स्लाइड्स बार-बार तेजी के साथ और एक दूसरे के साथ मिलकर दिखलाये जाते थे। प्रशिक्षण को पास करने के लिए हमारे नायक के लिए यह जरूरी था कि वह उन्मादी मनोविक्षिप्त व्यक्ति द्वारा प्रदर्शित की जाने वाली प्रतिक्रिया को अस्वाभाविक रूप से, किन्तु उपयुक्त ढंग से



बनलायें, और हम इन्हीं स्लाइड को देखते हुए अपनी कुर्सी में से उसे [illegible] करने के लिए अपरिहार्य रूप से प्रेरित होते हैं और अपनी खुद की तंत्रिका [illegible] में उपर्युक्त प्रतिक्रिया जबरदस्ती पैदा करने की कोशिश करते है। फलस्वरूप हमारी इंद्रियों पर बहुत बोझ पड़ता है और दिमाग खोखला जाता है। वर्णनात्मकता [illegible] [illegible] शार्ट सर्किट करने से हमसे बहुत तेजी के साथ, बहुत ज्यादा करने की [illegible] की जाती है। मानीटरिंग की पद्धति स्वयं अस्पष्ट है। इस खेल में [illegible]

यह नहीं मालूम, इससे यह पता चलता है कि वह फ़िल्म को बनाने वाले व्यक्तियों का स्वयं अवधारणा पर कल्पनागत नियंत्रण नहीं था। अतः वर्णना गतिविधि के मूल में जो सात्विक विभ्रम है उसे तामसिक अथवा वास्तविक विभ्रम से बदलने की कोशिश यह फ़िल्म बार-बार करती है। फ़िल्म अपनी खुद की कल्पनागत कमजोरियों, अपने कमजोर अवधारणा वाली कथाओं को पीछे छिपाने की कोशिश करती है। यह निश्चय ही एक शिक्षात्मक असफलता है, क्योंकि हम इसमें देखते हैं कि ऐसे विचार, जो ओजस्वी रूप से कार्य कर सकते थे, वे हमारी आँखों के सामने सनसनी पैदा करने वाले तमाशे के रूप में आ गये हैं।

सिनेमेटिक वर्णनात्मकता की प्रक्रियाओं के इन तीन दृष्टिपातों में मैंने वर्णना फ़िल्मों की समझ के मामले में दर्शकों की अवधारणा की शक्ति तथा महत्व को बताने की कोशिश की है। निश्चय ही सिनेमेटिक वर्णना इससे भी कहीं बड़ी चीज़ है। और इससे भी कहीं छोटी चीज़। वर्णना फ़िल्म के कुछ पहलू प्रेरणा और प्रतिक्रियाओं के मामूली मामले हैं जिनमें अवधारणीकरण के स्तर न्यूनतम रहते हैं। मैं इसे पोर्नोग्राफी की हक उपयोगी परिभाषा के रूप में लेता हूँ। चाहे वह आनन्द का फोनोग्राफी हो या पीड़ा का। हमें कामोद्दीपन तथा क्रूर क्रियाओं की आवश्यकता इसलिए नहीं होती कि हम उनकी क्रियाओं से उत्तेजित हो जायें- वास्तविकता के फोटोग्राफ से हम ज्यादा उत्तेजित होते हैं, किन्तु ऐसी गति, चाहे वह कितनी भी हिंसात्मक हो, किसी वर्णना प्रक्रिया से नहीं उपजती है। किसी व्यक्ति को प्रताड़ित होते या यौन रूप से संतुष्ट होते अपनी आँखों के सामने देखना उससे कहीं ज्यादा उत्तेजित होना होता है, और ऐसी स्थिति में खुद ही प्रमुख भूमिका निभाना सर्वाधिक उत्तेजित होने वाली स्थिति होती है और यह स्थिति वर्णना अनुभव नहीं रह जाती है। तब वह जीवन बन जाती है, कथा नहीं।

चूँकि फ़िल्म अन्य सभी वर्णना माध्यमों की तुलना में भौतिक वस्तुओं तथा प्राणियों की क्रियाओं के रूपान्तरण में सबको पीछे छोड़ देती है और वास्तविकता, अविभेदित विचार शून्य अनुभव के कहीं अधिक करीब है। भाषा से शुरूआत कर, साहित्य के लिए यह अनिवार्य होता है कि वह वास्तविकता के कुछ प्रभाव को अर्जित करने के लिए असाधारण पीड़ा अनिवार्य रूप से उत्पन्न करे। यही कारण है कि लिखित कथा ने लगभग सदैव मूल्यगत मापदण्ड के रूप में यथार्थ वाद की किसी न किसी अवधारणा का उपयोग किया है। किन्तु फ़िल्म के लिए समस्या दूसरी है। उसके लिए यह अनिवार्य है कि वह स्मरण तथा अवधारणीकरण किसी न किसी स्तर पर जरूर करे जिससे कि वह वर्णना के रूप में अधिकतम परिस्थिति अर्जित कर सके। सर्वोत्तम वर्णना फ़िल्मों ने सदैव ही यह अर्जित किया है और ऐसे दृश्यों तथा बिम्बों के जरिये पाया है, जो दर्शकों के मन में उपयुक्त वर्णनात्मकता पैदा करे।

अनुवाद : सुशील त्रिवेदी

उपन्यास और फिल्म की सीमाएं

जार्ज ब्लूस्टोन

[illegible] फील्डिंग और स्टर्न की भूमिका [illegible] टाईस्ट्राम सेन्डी की परम्परा ने टामजोन्स की [illegible] [illegible] उपन्यासकार [illegible] परन्तु यदि किसी [illegible] उपन्यास [illegible] ने उसमें कुछ असामान्य समस्यायें भी खड़ी की हैं।"

[illegible] हाल ही में समीक्षा [illegible] समस्याओं [illegible] आधुनिक उपन्यासकार [illegible] कथात्मक कृतियों की [illegible] जिसके सम्बन्ध में उपन्यासकार [illegible] लिये यह अत्यन्त आवश्यक हो जाता है कि वह अनन्य चेतना [illegible] उसके साथ ही उसे दूसरों तक संप्रेषित करें; स्थिर भाषा में समय के प्रवाह [illegible] थामने की कठिनाई। इसका सारांश एक निरन्तर वर्तमान विषयीगत उपन्यास [illegible] बिन्दुओं को पकड़ने की बारीकी में निहित है जिनमें विगत [illegible] धारा [illegible] निकाले गये बिम्ब नाटक के [illegible] प्रभाव के लिये एक [illegible] प्रकार के [illegible] [illegible] तर्क का स्थान ले लेते हैं।

बेला बालेज़्स ने हमें यह बताया है कि मनुष्य के चेहरे के जरिये विषयीगत भावनाओं को संप्रेषित करने और विचारों को सुझाने की शक्ति को हम कम आंकने की कितनी अधिक कोशिश करते हैं। किन्तु फ़िल्म एक प्रस्तुतिगत माध्यम होने के कारण (केवल संवाद के उपयोग को छोड़कर) उसमें वह शक्ति नहीं होती जो [illegible] होती है, जहाँ उपन्यास उपदेश देता है वहीं फिल्म के लिये यह जरूरी है [illegible]

है कि वह चित्रण करे। लेकिन हम इसका यह अर्थ नहीं निकालें, जैसा कि जे.सी. मेयर ने किया है कि हमारी आँख हमारे दिमाग के मुकावले कमजोर है, क्योंकि जिस तरह हमारी कल्पना चित्र-प्रभाव को पकड़ कर रहती है, हमारी आँख उसे पकड़ कर नहीं रहती। शब्द प्रतीकों की भाँति, इन्द्रिक प्रभाव हमारी स्मृति के सामान्य भंडार में जमा किये जा सकते हैं। प्रत्यक्षनिष्ठ ज्ञान के लिए ज़रूरी नहीं है कि उसकी शक्ति अलग हो, किन्तु निश्चय ही वह अलग ढंग का होता है।

मानसिक स्थितियों- स्मृति, स्वप्न, कल्पनाओं का फ़िल्म द्वारा उचित अनुवाद उसी तरह नहीं हो सकता जिस तरह कि भाषा के द्वारा किया जा सकता है। यदि चेतना के प्रभावों को प्रस्तुत करने में फ़िल्म को कठिनाई होती है तो मस्तिष्क की स्थितियों को प्रस्तुत करना तो और भी कठिन है क्योंकि उनमें दिखाई देने वाले विश्व की अनुपस्थिति से ही वे परिभाषित होती हैं। परिभाषा के अनुसार, वैचारिक बिम्बीकरण के स्थान का स्थानगत कोई अस्तित्व नहीं है। बहरहाल, जब मैं एक बार विचार पटल के जरिये ही वाक्य के चिन्हों को पहचान लेता हूँ तो उसकी चेतना गैरशाब्दिक विचार से अलग नहीं पहचानी जा सकती। बिम्बों के विभिन्न प्रकारों के बीच के अंतर को ध्यान में रखते हुए, भावनाओं, धारणाओं, शब्दों के बिम्बों के बीच के अंतर को ध्यान में रखते हुए हम देख सकते हैं कि शाब्दिक प्रेरणा से उत्प्रेरित वैचारिक बिम्ब अन्त में गैरशाब्दिक उत्प्रेरित बिम्बों से मुश्किल से ही अलग पहचाने जा सकते हैं। प्रेरणा चाहे वह भाषा के चिन्हों से उपजी हो या फिर भौतिक संसार की संवेदन संख्या से, वह अपना स्थानगत चरित्र खो देती है और उस एक समग्र समन्वय का हिस्सा बन जाती है जो चेतना कहलाती है।

दूसरी ओर फ़िल्म-बिम्ब, स्थान में बाह्यगत होने के कारण, इसी तरह विचार पटल के जरिये रूपान्तरित नहीं किया जा सकता। हमने पहले ही देख लिया है कि लाक्षणिक प्रयोगों की भव्यता चित्रपटल के लिए बाहर की बात है। इन्हीं कारणों से, स्वप्न और स्मृतियाँ, जो और कहीं नहीं केवल व्यक्ति की चेतना में होती है, स्थानगत तत्वों में उपयुक्त रूप से अभिव्यंजित नहीं की जा सकतीं। अथवा यह कहें कि फ़िल्म के पास केवल स्थान के आयाम में ही काम करने की व्यवस्था है इसलिये वह विचार को रूपान्तरित या अनूदित नहीं कर सकती, क्योंकि जिस क्षण ही विचार बाह्यगत होता है वह विचार नहीं रह जाता। फ़िल्म हमारे चाक्षुष प्रत्यक्षीकरण के लिये बाह्य चिन्ह की व्यवस्था कर अथवा हमारे समक्ष संवाद प्रस्तुत कर हमें इस दिशा में ले जा सकता है जिसमें कि हम विचार का अर्थ लगा सके, पर वह हमें विचार को सीधे-सीधे दिखला नहीं सकती। फ़िल्म हमें विभिन्न पात्रों को विचार करते हुए, अनुभव करते हुए और बोलते हुए तो दिखला सकती है किन्तु वह हमें उनके विचारों और भावनाओं को नहीं दिखला सकती। किसी फ़िल्म विचार नहीं है, वह तो प्रत्यक्ष अनुभव है।

यही वजह है कि सिनेमा के परदे पर सपनों तथा स्मृतियों का प्रतिनिधिकरण प्रायः सदैव निराशाजनक होता है। **हालीडे फार हेनरीटा** और **राशोमन** में जो स्वप्न और स्मृतियाँ प्रस्तुत की गईं हैं वे स्वप्न और स्मृतियों के स्थानगत निर्देश्य हैं न कि स्वप्नों और स्मृतियों के यथारूप अनुवाद। किसी स्मृति या स्वप्न की कल्पना के लिये यह आवश्यक होता है कि एक अलग बिम्ब को फ्रेम में बहुत फैलाव दिया जाये (**दि इनफार्मर** में फ्रेंकी के साथ गुजारे अपने सुखद समय को जीसो द्वारा याद करना); या किसी एक बिम्ब को अध्यारोपित किया जाये (केटी के साथ समुद्र में यात्रा करने के सम्बन्ध में जीपो द्वारा दिवास्वप्न देखना), या फ्रेम को किसी चाक्षुष समतुल्य के लिये साफ कर दिया जाये (बुदरिंग हाइट्स में एलेन का चेहरा उस मकान में डिजाल्व हो जाता है, जैसा कि वह वर्षों पहले था)। इसी तरह की स्थानगत युक्तियाँ एक हद तक असंतोषकारी होती हैं। प्रत्यक्षनिष्ठ रूप में हम पर प्रभाव डालते हुए स्वप्न और स्मृतियों के वैचारिक अनुभव को वे अनूदित नहीं कर पातीं। फ़िल्म के यथार्थगत सूत्र अत्यन्त दृढ़ हैं। स्थानगत प्रतिनिधित्व और गैरस्थानगत अनुभव के बीच के अनुभव को पाटने की कोशिश में यदि हम इन युक्तियों को स्वीकार कर लेते हैं तो हम उन्हें सिनेमा की परम्पराओं के रूप में स्वीकार करते हैं, न कि विचारगत चेतना के अनुवाद के रूप में।

फ़िल्म और उपन्यास द्वारा विचारगत चेतना को अनूदित करने की परस्पर अलग-अलग क्षमता को ध्यान में रखते हुए हम इस बात का पता लगाने की कोशिश कर सकते हैं कि मीडिया समय को किस प्रकार व्यवहार में लाता है।

मनोवैज्ञानिक समयः समय परिवर्तनमयता

हम जैसे ही परिवर्तनमय समय के क्षेत्र में प्रवेश करते हैं, हम न केवल उपन्यास के सारे न सुलझने वाली समस्याओं का सामना करते हैं वरन् हम गद्य और सिनेमा के बीच स्पष्ट अंतर भी पाते हैं। भाषा का अस्थिर, अनुक्रामिक और परिवर्तनीय चरित्र इस तरह के समय अनुभव के लिये अब पर्याप्त नहीं रह जाता। समय-परिवर्तन के दौरान भूतकाल और वर्तमानकाल समय के अलग-अलग वर्ग होने की अपनी पहचान खो देते हैं। वर्तमानकाल बाह्य रूप से रमणीय बन जाता है, क्योंकि दूसरी बार दृष्टिपात करने पर वह भूतकाल के साथ घुला-मिला नज़र आता है, जिसमें वर्तमान और भूत के बीच की रेखा विलुप्त होती रहती है। **मेंडीलो** ने अनिवार्य आधुनिकता पर विचार विमर्श करते हुए इस विचार का समर्थन किया था कि समग्र अनुभव वर्तमान के प्रत्येक क्षण में घुला मिला है। उनकी यह धारणा स्टर्ट के

सायकोलाजी **आफ टाइम** पर आधारित है। स्टर्ट एक इस तरह के विचार को पाने की कोशिश करता है जिसमें हम स्थाई वर्तमान द्वारा जकड़ लिये गये हैं जिसमें भूतकाल परिव्याप्त है:

"भूतकालता की भावना अनुभव करने का एक कारण यह है कि हम उन चीजों अथवा घटनाओं से परिचित हैं जिन्हें हम भूतकाल के रूप में पहचानते हैं, परन्तु यह सत्य बना रहता है कि पहचानने की यह भावना एक वर्तमान अनुभव है और इसलिये तार्किक रूप से उसे भूतकाल के विचार जागृत नहीं करना चाहिये। दूसरी ओर, किसी चीज का वर्तमान प्रभाव (अथवा स्मरण), जो कि भूतकाल है किसी ऐसी चीज के वर्तमान प्रभाव से अलग है, जो कि वर्तमान है किन्तु भूतकाल से परिचित है।"

जाहिराना तौर पर यह परस्पर विरोधी क्रिया किस तरह कार्य करती है यह तब देख सकते हैं जब हम यथातथ्य रूप से यह मापने की कोशिश करते हैं कि दो विगत घटनाओं में से कौन-सी पहले हुई है, और विगत की किसी चीज की स्मृति तथा किसी वर्तमान चीज के प्रभाव के बीच हम किस तरह अन्तर करते हैं। प्रथम दृष्टि में हम पूरी तौर पर इस बात का अंदाज लगा लेते हैं कि हमें याद दो घटनाओं में से कौन-सी पहले हुई है। उदाहरण के लिये, आज सुबह भंडार की ओर जाते हुए मेरी मुलाकात स्कूल जा रहे बच्चों के समूह से हुई थी। मैंने अपना एक पत्र भी तब डाकघर में डाला था जब पोस्टमैन आया ही था। मैं जानता हूँ कि आमतौ[र] पर बच्चे 9 बजे स्कूल जाते हैं और पोस्टमैन 11 बजे आता है। अतः मैं अनुमान लगाता हूँ कि मैं अपना पत्र डाकघर में डालने के पहले भंडार गया था यद्यपि मैं भंडार को जाने की अपनी क्रिया को भूतकाल में एक निश्चित स्थान नहीं दे सका हूँ पर मैं उसकी प्राथमिकता तय कर सका हूँ।

दूसरी बार विचार करने पर, बहरहाल, ऐसा प्रतीत होता है (सम्बन्धों की ओर खा[स] तौर से ध्यान देकर जो अनुमान लगाये जाते हैं उन्हें छोड़कर) मानों विगत घट[ना] की याद मुझे उसमें पहले से ही निहित भूतकालता के साथ आती है। मेरे मि[त्र] के सम्बन्ध में मेरे मन में जो बिम्ब है उसमें यह सूचना शामिल है कि जिस व[र्ष] उसकी मृत्यु हुई थी उसके एक साल पहले वह इस तरह दिखाई देता था। इस[ी] तरह यदि काबुल की ओर जाने वाली ट्रेन में मैं जब सफर कर रहा था तो उसके सम्बन्ध में यदि कोई मानसिक बिम्ब मेरे पास है तो उसमें मेरा खुद का एक ऐस[ा] बिम्ब भी उभरता है जिसमें मैं शाहबलूत फल खाता हुआ दिखता हूँ। मैं जान[ता] हूँ कि पहला बिम्ब एक विगत वस्तु का है और दूसरा बिम्ब एक वर्तमान वस्तु क[ा] है क्योंकि सफर कर रहे खुद के सम्बन्ध में जो बिम्ब है उसमें यह सूचना शामिल है कि यह घटना पिछले साल हुई थी। उसी क्षण मैं जानता हूँ कि ठी[क] इस वक्त मैं शाहबलूत फल खा रहा हूँ। यहाँ मेरी वर्तमान क्रिया का स्थाई साक्षीकर[ण]

मेरे मानसिक विम्बों को नियंत्रित और परिमार्जित करता है, वह रेलयात्रा की प्राथमिकता और खाने की वर्तमानता दोनों की ही पुष्टि करता है।

पर मान लीजिये मैं एक ऐसी वस्तु की ओर अपना ध्यान ले जाता हूँ जो कि इस वक्त उपस्थित है और जो बीते कल में इसी समय, इसी जगह, इसी प्रकाश में उपस्थित थी। उदाहरण के लिये, यदि मैं अपने कमरे में लैम्प को देखूँ जो इन सारी आवश्यकताओं को पूरा करता है, और फिर अपनी आँखें बन्द कर उसके मानसिक बिम्ब को पकड़ता हूँ तो मैं किस तरह यह जान सकता हूँ कि यह विम्ब उस लैम्प का है जो कि यहाँ कल था, या कि उस लैम्प का है जो कि आज यहाँ है। इस उदाहरण में जिसमें किसी वस्तु के विगत को उसके वर्तमान के साथ मिलाने की कोशिश है, सभी व्यवहारिक उद्देश्यों से मेरा वर्तमान बिम्ब विगत और वर्तमान के अन्तर को नहीं मानता। वह मुझे किसी तरह भी सहायता नहीं देता कि मैं यह जान सकूँ कि उसके भौतिक अस्तित्व का वास्तविक स्थान क्या है।

विगत और वर्तमान के बीच के अंतर को मिटाना बिल्कुल वैसी समस्या है जिसका सामना उस उपन्यासकार को करना पड़ता है जो परिवर्तनमय-समय को भाषा में पकड़ना चाहता है और वह एक ओर तो चेतना की वर्तमानता का सामना करता है तो दूसरी ओर भूतकाल और वर्तमानकाल के अलग-अलग चरित्रों को घुलाने-मिलाने का भी सामना करता है, वह इन घटनाओं को ऐसी भाषा में किस तरह व्यक्त कर सकता है जो कि कालों पर आधारित है।

हम जिसे देखें, चाहे वह **विलियम जेम्स** की **चेतना का प्रवाह** हो, **फोर्ड मेडाक्स** का **काल क्रमानुगत ग्रंथन** अथवा वर्जसेन की दूरी हो, हम पाते हैं कि ये सब सिद्धान्तवादी एक ही समस्या का हल ढूँढ़ने में लगे हैं : भाषा चूंकि सीमित, अलग-अलग इकाइयों वाली है इसीलिए असीमित और निरंतर चीजों का संतोषजनक प्रतिपादन नहीं कर सकती। हमारे पास किसी चीज के **होने की धारणा** के लिये एक चिन्ह, है, और किसी चीज के **हो जाने की धारणा** के लिये एक और चिन्ह है। पर **होना** एक वर्तमानकालिक कृदन्त है जबकि **हो जाना** एक भूतकालिक कृदन्त है, और इस तरह हमारी भाषा इन दोनों स्थितियों के बीच निरन्तरता को प्रदर्शित करने के लिये कोई रास्ता नहीं सुझा सकी है।

दूरी इतनी भ्रान्तिजनक अब तक रही है कि उपन्यासकार समय से पूरी तौर पर बच जाने की कोशिश करने के निरन्तर आकर्षण का शिकार हो गया है। परन्तु यहाँ भी इस असफलता ने माध्यम की सीमाओं को नाटकीय रूप देने में सहायता की है। समय के अत्याचार से कथा को मुक्ति दिलाने के लिये जर्ट्रूड स्टीन की चर्चा करते हुए ई.एम. फार्स्टर ने गतिरोध का उल्लेख किया है : "वह असफल होती है क्योंकि जैसे ही कथा समय से पूरी तौर पर मुक्त हो जाती है वह किसी भी बात को अभिव्यक्त नहीं कर सकती।"



प्राउस्ट और **वुल्फ** की कृतियों में ऐसा प्रतीत होता है कि प्रकाशन के अन्तर्दृष्टि के क्षण रहते हैं, जिसके दौरान एक विस्मृत घटना अचेतन से उभरकर अपने मूल स्वरूप में उभर आती है और ऐसे प्रस्तुत होती है कि मानो वह समय से मुक्त हो गई है। प्राउस्ट की स्वेच्छा-विरुद्ध स्मृति उसकी माँ की **मेडलीन केक** सम्बन्धी अनुभव को **आंट लेवनी** के पूर्व अनुभव के साथ घुला मिला देता है और एक क्षण के लिये ऐसा लगता है कि बीच का समय विस्तृत हो गया है। पर प्राउस्ट ने जो अत्यन्त पीड़ादाई कोशिश की वह यही थी कि स्वेच्छा विरुद्ध स्मृति के बावजूद बीच के अनेक दिनों के अंतराल के साथ वाली अलग-अलग घटनाओं को एक साथ अनुभव करने की हमारी क्षमता के बावजूद हमेंशा ही एक भावना रहती है जिनमें ये घटनाये समय में एक दूसरे से बहुत अलग-अलग होती हैं। इन संघर्ष की अभिस्वीकृति हमें यह समझने में मदद करती है कि क्यों किसी उपन्यास में समयहीनता के गुण को परिभाषित करने की हमारी कोशिश का प्रत्येक सूत्रीकरण असन्तोषकारी प्रतीत होता है। काफ्का में आदर्श समय पाने के लिये मेंडीलो की जो कोशिश है यह कहती हुई प्रतीत होती है कि काफ्का इस समस्या से ग्रसित नहीं था। अंत में ''समय हीन क्षण'' जुमला एक दुस्तर प्रतिवाद प्रस्तुत करता है।

थामस वुल्फ की कृति **द हिल्स बियांड** में इस समस्या को हम साक्षात उदाहरण के रूप में देख सकते हैं। कृति के इस पद्यांश में सेंट लुई के उस घर में यूजीन ग्रान्ट की यात्रा को वर्णित किया गया है जिसमें उसका परिवार 30 वर्ष पहले रहता था। यूजीन 30 साल पुराने दृश्यों, रूपों, ध्वनियों और सुगंधों की याद कर सकता है किन्तु फिर भी कुछ चीज खोयी हुई होती है। अनुपस्थिति की भावना, उसके भाई ग्रोवर और उसके परिवार के मेले में चले जाने के कारण अनुपस्थिति की भावनाः

"और उसने यह महसूस किया कि यदि वह अपराह्न में अकेले तथा अनुपस्थिति में सीढ़ियों पर एक बार फिर बैठ सका तो वह फिर से वह सब कुछ पा सकेगा। तब वह उन सारी चीजों की याद कर सकेगा जिन्हें उसने देखा था और जो वह है खुद का सारांश रूप अपने 4 वर्षों का विश्व जिस पर समय का सारा प्रकाश पड़ा हुआ था, वह विश्व जो कि माप की दृष्टि से बहुत छोटा था लेकिन याद करने के लिये इतना बड़ा, इतना अन्तहीन था। और तब वह अपने छोटे से चेहरे को फिर से देख सकेगा। हाल में अंधियारे में डूबे दर्पण में, और फिर उसमें वह अपने समय के अकेले व्यक्तित्व के 3 शाँत वर्षों को पा सकेगा, यह जानते हुए कि 'यह वह मकान है, यह मकान सुन रहा है, यहाँ अनुपस्थिति है, अपराह्न में अनुपस्थिति है, और यहाँ इस घर में इस अनुपस्थिति में मेरा अंतःकरण, मेरा हृदय है- यहाँ मैं हूँ।"

उपर्युक्त गद्यांश स्मृति का सहारा लेकर समय को बिताने से बचने की उस मनोग्रस्त आकांक्षा, को प्रदर्शित करता है जो आधुनिक उपन्यास का गुण है। इसमें यह स्वीकृति भी है कि समय को लांघा या उसका विलोप नहीं किया जा सकता : गैरस्थान का समायोजन उपन्यास में एक यथार्थता है- केवल अनुपस्थिति की भावना नहीं बल्कि अनुपस्थिति की अनुपस्थिति ही यथार्थ है।

उपन्यास और फ़िल्म के बीच जो सबसे बड़ा और सबसे ज्यादा तार्किक अन्तर है वह हमें यहीं मिलता है। उपर्युक्त गद्यांश के लिये कोई संतोषजनक फ़िल्म समतुल्य पाना बहुत कठिन है। हम यूजीन को घर में इंतजार करते हुए दिखला सकते हैं, फिर जैसा वह 30 वर्ष पहले दिखता रहा होगा उस तरह के एक बच्चे के बिम्ब को अध्यारोपित कर सकते हैं, उसे दरवाजे की ओर देखते हुए प्रदर्शित कर सकते हैं मानो कि वह ग्रोवर के लौटने का इंतजार कर रहा हो किन्तु विचार को चित्र में अनूदित करने के लिये सारी सिनेमेटिक कोशिशों में जिस तरह होता है उसी तरह ऐसे प्रक्षेपण निश्चय ही असफल होते हैं। विगत अनुपस्थिति और वर्तमान आकांक्षा के सम्मिश्रण को हम किस तरह प्रदर्शित कर सकते हैं यदि दोनों ही स्थितियाँ स्थानगत तथ्य के विपरीत हैं।

फ़िल्म निर्माता अपने खुद के और शायद कहीं अधिक विकट तरीके से, समय के परिवर्तन को अनूदित करने की समस्या का सामना करते हैं। बालेज़्स कहता है कि

चित्र का कोई काल नहीं होता। चाक्षुष प्रत्यक्ष ज्ञान की भाँति चित्र एक स्थाई वर्तमान को उद्घाटित करता है। वह न तो भूतकाल और न भविष्यकाल की अभिव्यक्ति कर सकता है। यह तर्क तो दिया जा सकता है कि संवाद और संगीत के प्रयोग के माध्यम से एक रास्ता मिल जाता है जिसके जरिये विगत और भविष्य की भावना प्रवेश कर सकती है।

आखिरकार संवाद भाषा है, और भाषा का निर्देश्यकाल होता है। जिस चरित्र का चेहरा हमारे सामने प्रगट होता है वह अपने विगत की बाबत बात कर सकता है और इस तरह अपनी उपस्थिति को एक प्रकार की भूतकालता से आपूरित कर सकता है। इसी तरह हमने सम्पादन में ध्वनि के बाबत चर्चा में देखा था कि संगीत किसी वर्तमान बिम्ब (जैसा कि **हाईनून** और **एलेक्जान्डर नेवस्की** में है) के प्रतिबिन्दु के रूप में और किसी भविष्य की घटना की सूचना के लिये व्यक्ति का प्रयोग किया जा सकता है। और इस तरह जाहिर है वर्तमान बिम्ब की श्रेणियाँ विगत और भविष्य के गुण से आवृत्त की जा सकती हैं।

बहरहाल, ध्वनि अधिक से अधिक द्वितीयक लाभ देने वाली चीज है जो स्थानगत बिम्ब की प्राथमिकता के लिये गंभीर खतरा पैदा नहीं करती। जब **वुदरिंग हाईट्स** में हाउस कीपर एलन, जिसका कुम्हलाया चेहरा अग्नि से दीप्त होता रहता है, अपनी कहानी लाकवुड को बतलाना शुरू करता है तो हम कहानी कहने वाले और कहानी के बीच एक विशेष प्रकार के तनाव की भावना का अनुमान लगाते हैं किन्तु इस फ़िल्म में हम कहानी कहने वाले की ओर से अपना ध्यान पूरी तरह कभी भी हटा नहीं सकते। उसकी कही गई बात की बजाय उसके चेहरे का बिम्ब अधिक महत्वपूर्ण है। **आन द वाटर फ्रंट** में जब टेरी मेलोन अपने बचपन के बाबत एडी को बतलाता है तो उसके चेहरे का वर्तमान बिम्ब हमारे चेतन को इतना आप्लावित कर देता है कि उसके शब्दों का सार न्यूनतम रह जाता है। उसकी आँखों के आसपास जो चोट के चिन्ह हैं वे हमें विगत की बाबत अधिक बताते हैं, बजाय कि किसी अटक-अटक कर दिया जाने वाला स्पष्टीकरण। यह घटना वही है जिसे पेनुफस्की 'समान अभिव्यक्तता' का सिद्धान्त कहता है जिसके अनुसार एक गतिवान चित्र ही बना रहता है, वह अभिनीत किये जाने वाले लिखित गद्यांश में परिवर्तित नहीं होता। यही वजह है कि शेक्सपीयर की कृतियों पर बनी फ़िल्में जब मंच के निश्चित स्थान को सिनेमेटिक स्थान के अनुरूप बदल नहीं पाती तब वह अक्सर जड़ और बड़बोली नज़र आती हैं।

उपन्यास में संवाद की रेखा निपट और अकेली होती है। फ़िल्म में बोले हुए शब्द के साथ स्थानगत बिम्ब जुड़ा रहता है। यदि हम मारलन ब्रेन्डो के शब्दों को अपने विचारों में परिवर्तित करने की कोशिश करें तो हम उसके चेहरे के चाक्षुष नाटक के एक क्षण के लिए खो देते हैं, उसी तरह जैसे कि हम किसी किताब से दूर हो जाते हैं। अंतर यही है कि जहाँ हम किताब में कुछ भी नहीं खोते हैं वहीं



फ़िल्म में ब्रेन्डो का चेहरा अभिनय करता रहता है और जिस क्षण को हमने खो दिया, शायद क्रांतिक रहता है। पेनोफस्की के अनुसार फ़िल्म में हम जो सुनते हैं, चाहे वह अच्छा हो या बुरा, वह हम जो देखते हैं उससे विकट ढंग से संविलयित रहता है। इस संविलयन में हमारे देखने (और इसलिये वर्तमान के सम्बन्ध में हमारा ध्यान) प्राथमिक महत्व का बना रहता है।

बहरहाल, यदि सम्वाद और संगीत समय के परिवर्तन को पकड़ने की कोशिश करने के लिये अपर्याप्त हैं तो स्थानगत बिम्ब दो गुण उद्घाटित करता है जो फ़िल्म को कम से कम एक अनन्तिम दृष्टिकोण अपनाने देते हैं। इसका पहला गुण है परिचय का। परिचय का गुण किसी भी चीज से हमारे पहले परिचय के बाद उसके स्थाई बिम्ब से सदा जुड़ा रहता है। जब मैंने **ला स्ट्राडा** में जेल्सोमिना को पहली बार देखा तो मैंने उसे एक अजनबी की तरह एक ऐसी लड़की के रूप में देखा जिसकी एक खास भौतिक प्रवृत्ति है, किन्तु जिसका न कोई नाम है, न ज्ञात इतिहास। बहरहाल, जब मैं एक बार उसे नये चरित्रों के साथ एक खास सम्बन्ध की पृष्ठभूमि में पहचान लेता हूँ तो मैं उसे विगत में मेरे सामने उपस्थित होने वाले पहचाने आकार के साथ जोड़ सकता हूँ। मेरे लिये यह ज़रूरी नहीं है कि मैं हर क्षण अपने परिचय का नवीनीकरण करूँ और तब यह परिचय विगत का संदर्भ देने का एक साधन बन जाता है और यह विगत संदर्भ उस समेकन में घुल-मिल जाता है, जो कि वर्तमान जेल्सोमिना है। फ़िल्म के अंतिम अंश में मैं जेल्सोमिना के स्थानगत बिम्ब को पूरी संरचना में देखता हूँ, और यह जानता हूँ, कि उसने **फूल** से बाचतीत की है और वह ज़म्पानो के पास लौट आयी है। निर्देश के संदर्भ में विगत एक अंदर की चीज है।

चूँकि फ़िल्म लगातार गतिशील रहती है इसलिये इससे फ़िल्म के हक दूसरे गुण का पता चलता है- परिवर्तनमय समय के अनुमानीकरण का। पहली दृष्टि में फ़िल्म अलग-अलग वर्गों में बंधी हुई नजर आती है, उसी तरह जैसे कि उपन्यास अलग-अलग शब्दों में बंधा नजर आता है। फ़िल्म की बाहरी सीमा में फ्रेम रहता है, और फ्रेम के भीतर प्रक्षेपित विषयों की अलग स्पष्ट रूपरेखा उभरती है। ऐसा लगता है मानो हर एक रूप रेखा रेजर से काटकर बारीक तराशी गई है किन्तु फ्रेमों के एकाएक पलट जाने का प्रवाह वाक्यों के एकदम बढ़ जाने के प्रभाव से पूरी तरह अलग है। उपन्यास में शब्द मेरे पास गैरशाब्दिक बिम्ब के रूप में आये अथवा शाब्दिक अर्थ के रूप में, मैं दोनों स्थितियों में उद्देश्य और विधेय को अलग-अलग इकाइयों में पहचान सकता हूँ। यदि मैं कहूँ, टेबिल पर एक भौंरा घूम रहा है, तो मेरे दिमाग में सबसे पहले एक भौंरा आता है। फिर उसका घूमना और फिर टेबिल। "निश्चय ही मैं वाक्य को पूरी तौर पर एकाएक समझ जाने में सक्षम हूँ तो ऐसे मामले में यह प्रक्रिया अलग-अलग वाक्यों से बने हुए गद्यांश पर लागू हो सकती है।" पर परदे पर मैं एक टेबिल पर घूमते हुए भौंरे के शाट की बावत विचार करता हूँ जिसमें उद्देश्य और विधेय मेरे समझ घुला मिला नजर आता है, न केवल भौंरा अपने घुमाव से पूरी तौर पर संम्पृक्त है वरन् भौंरे की गति के हर क्षण में उसके विगत की गति का इतिहास शामिल है। यह सच है कि मेरे दिमाग में वाक्य द्वारा प्रेरित भौंरे का बिम्ब फ़िल्म द्वारा प्रेरित भौंरे के बिम्ब से इस अर्थ में मिलता जुलता है कि दोनों में लगातार गतिमयता का भ्रम है। फिर भी यह एकरूपता परिचय की प्रक्रिया में सामने नहीं आती। वह तो तभी प्रगट होती है जब संयोजक शब्द, जैसा वह होता उस रूप में, एकत्र कर लिया गया है। यद्यपि भौंरे की गति की निरंतरता को अनूदित करने में मानसिक और फ़िल्म बिम्ब एक हो जाते हैं, तथापि उन्हें समझने की जो विधि है उस मामले में हम गुणात्मक अंतर पाते हैं।

सिनेमा में अच्छे या बुरे के लिये, हम फ़िल्म प्रोजेक्टर के जरिये सेल्युलाइड के अग्रणी लूपिंग के जरिये बंधे हुए है। इस निर्मम विमोचन में प्रत्येक फ्रेम समग्र विकास में धुँधलाया हुआ है। हमारी धारणाओं की वर्तमानता के सम्बन्ध में स्टर्ट द्वारा किये गये विश्लेषण को ध्यान में रखते हुए हम कह सकते है कि विगत से आपूरित वर्तमानता और इस तरह काल के नियंत्रण से लगभग पूरी तरह मुक्त गति फ़िल्म के वर्तमान में रहती है और वह अनन्य मोन्ताज अपने प्रभाव के लिये विभिन्न स्थानकालिक इकाइयों के स्वप्रेरित बढ़ते जाने के प्रभाव पर निर्भर करता है जबकि ये इकाइयाँ निरन्तर एक-दूसरे के विरुद्ध विस्फोटित होती रहती हैं किन्तु इस तरह के चर का प्रभाव शीघ्र ही अगम्य बन जायेगा, जिसमें उन्हें स्थायित्व देने वाला कोई नहीं होगा। फ़िल्म में गति अचर है। इससे कोई अन्तर नहीं पड़ता कि एक

दूसरे के विरुद्ध विस्फोट करते गतिमान स्थान एक दूसरे से कितने अलग हैं, गति अपने आप को एक शाट से दूसरे शाट में ढाल देती है, उन शाट्स को धुँधला करके वह उन्हें आवद्ध करती है और सेल्युलाइड की रील के निर्मम तरीके से खुलते जाने की प्रक्रिया को मजबूत बनाती है।

लिंडरग्रेन ने एवरक्राम्बी की धारणा को प्रस्तुत करते हुए कहा कि कला में जो पूर्णता है उसका वास्तविक जीवन में कोई भी समतुल्य नहीं है क्योंकि नैसर्गिक घटनायें कभी भी पूर्ण नहीं होतीः "प्रकृति में किसी दिये गये बिन्दु पर न कोई चीज शुरू होती है और न किसी दिये गये बिन्दु पर कोई चीज समाप्त होती है : सारी चीजें पूरी तौर पर निरन्तरता में रहती हैं"। पर एवरक्राम्बी नैसर्गिक घटनाओं में चीजों को स्थानगत रूप से अलग-अलग देखने की हमारी क्षमता और पूरी तौर पर निरन्तरता प्राप्त करने में फ़िल्म की क्षमता दोनों को ही नजरअंदाज करता है। यह निरन्तरता इतनी शक्तिशाली है (गति की दिशा को ध्यान में रखे बगैर) कि कई बार हम फ्रेम और प्रक्षेपित विषय की सीमाओं को भूलने लगते हैं। हम केवल गति की ओर ध्यान देते हैं। जिन क्षणों में गति की ओर हमारा ध्यान रहता है और स्थानगत गुण विस्मृत नजर आते हैं उन क्षणों में हम अचानक वहाँ पहुँच जाते हैं जहाँ फ़िल्म समय परिवर्तन की आवश्यकताओं में से एक की पूर्ति करता नजर आती है। ये सीमायें अब नजर नहीं आतीं। शाट की क्षण-भंगुरता गति के सर्वत्र फैले स्थायीत्व के सामने पराजित हो जाती है। भूतकाल और वर्तमानकाल एक-दूसरे में संलयित नजर आते हैं और समय परिवर्तन का एक स्थानगत समतुल्य हमारे सामने प्रस्तुत होता है।

यदि फ़िल्म विभ्रम को लम्बे समय तक बनाये रहने में अक्षम है, तो उसके स्थानगत गुण, प्राथमिक होने के कारण वर्तमान रूप से उभरे हुए नजर आते हैं, तथा फ़िल्म की आँख के प्रति स्थानगत अपील, उसकी मस्तिष्क के प्रति भौतिक अपील पर छा जाती है, तो यह फिर भी सत्य है कि अन्य सभी गैरशाब्दिक कलाओं को दिलाने में फ़िल्म समय परिवर्तन को अनूदित करने में सबसे करीब है। परिचय, फ़िल्म के रैखिक विकास, और वह जिसे पेनोफस्की के स्थान गत्यात्मकता कहा है- ये सब मिलकर हमें स्थानगत कला में जहाँ तक हो सकता है वहाँ तक **दूरी** का अर्न्तज्ञान प्राप्त करने में सहायक होती है।

और इस तरह फ़िल्म विचार के गुणों (रूपक अलंकार, स्वप्न, स्मृति) को अनूदित नहीं कर सकती किन्तु वह ऐसे मनोवैज्ञानिक समय के पर्याप्त समतुल्य प्राप्त कर सकती है जिनका गुण गति-दर-परिवर्तन (प्रसार, संकोच, बढ़ती रफ्तार, रेलन्टी) होता है, और वह वर्जसन द्वारा बतलाये समय-परिवर्तन, को अनूदित करने के लिये आगे बढ़ती है, किन्तु उपन्यास की भाँति अंततः असफल हो जाती है। इन दोनों ही माध्यमों की असफलता उन्हें अंततः कला तथा चेतना की संरचनाओं के अन्तर की ओर ही ले जाती है।

वहरहाल, हमारे विश्लेषण इन दोनों माध्यमों के बीच एक अंतर का उपयोग करने की अनुमति देता है। उपन्यास और फ़िल्म दोनों ही समयगत कला हैं किन्तु जिस तरह उपन्यास में निर्माणकारी सिद्धान्त- समय है उसी तरह फ़िल्म में निर्माणकारी सिद्धान्त-स्थान है। जहाँ उपन्यास स्थान को अपना मानकर चलता है और अपने वर्णन को समयगत मूल्य के समतुल्य रूपायित करता है, वहीं फ़िल्म समय को अपना मानकर चलती है और अपने वर्णन को स्थान की व्यवस्था में रूपायित करती है। फ़िल्म और उपन्यास दोनों ही मनोवैज्ञानिक रूप से विकृत समय और स्थान का विभ्रम निर्मित करते है किन्तु दोनों ही में से कोई भी समय या स्थान को नष्ट नहीं करता। उपन्यास स्थान के विभ्रम को समय में एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक जाकर अनूदित करता है, वहीं फ़िल्म समय के विभ्रम को स्थान के बिन्दु से बिन्दु जाकर अनूदित करती है। उपन्यास मनोवैज्ञानिक विधि की संभावनाओं से आबद्ध रहकर भी उसको अन्वेषित करता है, वहीं फ़िल्म भौतिक विधि की संभावनाओं में बंधकर उनका अन्वेषण करती है।

जहाँ 20वीं सदी के उपन्यास ने शब्दों के विस्फोट के जरिये नवीनता का आघात अर्जित किया है वहीं 20वीं सदी की फ़िल्म ने चाक्षुष बिम्बों के विस्फोट के जरिये एक समतुल्य आघात अर्जित किया है और यह एक ऐसी घटना है जिसकी विस्तृत जाँच पड़ताल जरूरी है- प्रकृति में वस्तुओं के चित्रण का स्थान ग्रहण करने वाली फ़िल्म का उदय, और मानव चेतना के अनुवाद का स्थान लेने वाले उपन्यास का उदय एक साथ हुआ।

अंत में हमारे इन दो माध्यमों के निर्माणकारी अलग-अलग सिद्धान्तों की गन्वेषणा का मतलब यह नहीं कि कलागत उद्देश्यों के लिये हम भूल जायें कि अंततः समय और स्थान सम्पृक्त हैं। 'एक तत्व आकस्मिक है' कहने का यह अर्थ नहीं कि, वह तत्व अप्रासंगिक है। स्पष्टतः फ़िल्म में स्थानगत प्रभाव समय की अवधारणा के बिना उसी तरह असंभव होगी, जैसा कि उपन्यास में स्थान की धारणा के बिना भौतिक प्रभाव। हम सिर्फ प्राथमिकता और जोर देने की एक व्यवस्था की बात कर रहे हैं और हमारे मुख्य दावे को- कि उपन्यास में समय प्रमुख है और फ़िल्म में स्थान प्रमुख है- अपवाद चुनौती नहीं देते बल्कि समर्थन देते हैं।

अनुवाद- डॉ. सुशील त्रिवेदी

देखते हुए

□ प्रभुनाथ सिंह 'आज़मी'

एक डॉक्टर की मौत

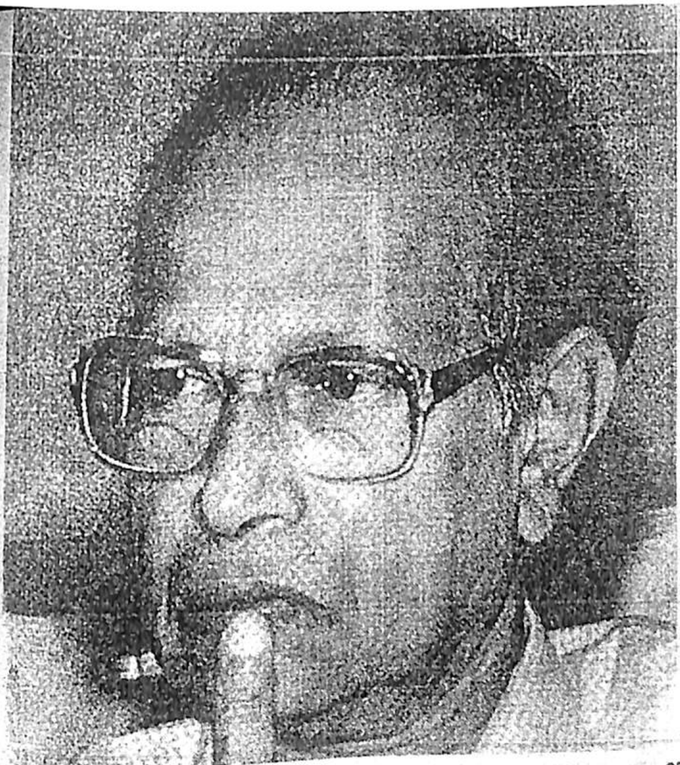
साहित्य और सिनेमा के बीच शब्द और बिम्ब को लेकर लम्बे अर्से से कथ्य की फ़ज़ीहत होती आई है और हारे-कुढ़े लोग अपने-अपने रास्ते एक ज़िद लिए हो लिए, यह तय मानकर कि साहित्य शब्दों और सिनेमा बिम्बों से जाना जाता है। बावजूद इसके कविता तथा वृत्त-चित्रों ने एक-दूसरे से लेने में संकोच नहीं किया। **तपन सिन्हा** की फ़िल्म **एक डॉक्टर की मौत** सिनेमा में शब्द के प्रयोग का प्रभावशाली उदाहरण है। यूँ बंगला निर्देशक संवेदना शब्द तथा बिम्ब के समन्वित प्रयोग के लिए विख्यात हैं, तथापि **तपन सिन्हा** सिनेमा में शक्तिशाली कथ्य के लिए शब्दों को बिम्बों से अधिक महत्व देते दीखते हैं।

उच्च प्रशासनिक पदों पर *सरकारी नियुक्तियों* को लेकर भी एक *कवायद* चलती रहती है। ख़ास कर उन विभागों में जहाँ केवल प्रशासनिक चुस्ती या अनुशासन मात्र से काम नहीं चलता। विकास, अनुसंधान अथवा खोज जहाँ मात्र दफ़्तरी कायदों से नहीं जारी रखे जा सकते वहीं उनके लिए विषयगत जानकारी तथा लगन के साथ-साथ अपने क्षेत्र का कौशल और उत्कृष्टता भी ज़रूरी है। कुछ लोगों का यह मानना है कि सामान्य प्रशासन के मामलों को छोड़कर, विज्ञान के क्षेत्रों में नियुक्त उच्च पदों बैठे लोग सादे नौकरशाह न होकर विषय के जानकार लोग होने चाहिए। इससे विभाग में होने वाले कार्यों में आने वाली कठिनाइयों को आसानी से समझा तथा दूर किया जा सकेगा तथा विभाग में होने वाले विकास कार्यों तथा अनुसंधानों का गुणात्मक मूल्यांकन भी होता रहेगा। उसके विरुद्ध राय रखने वालों का मानना है कि विभागीय प्रशासन तथा दफ्तर की किल्लतों में उलझ कर एक विशेषज्ञ व्यर्थ ही अपनी योग्यता नष्ट करता है जबकि अपने क्षेत्र में उसका ज्ञान स्वयं में एक उपयोगी मूल्य रखता है। साथ ही साथ विषय की जानकारी के कारण उच्च पदों बैठा विशेषज्ञ अपने आधीन कार्य करने वालों की महत्वपूर्ण खोजों पर अपना नाम चस्पा करने की लालच से उबर नहीं पाता, जो अनुसंधान के नैसर्गिक विकास में बाधक बनता है। तपन सिन्हा ने इस कवायद को भी रेखांकित किया है तथा बहस के लिए नए प्रश्न को सामने रखे हैं।



कुष्ठ रोग से मुक्ति के लिए टीके की खोज में व्यस्त एक डॉक्टर **(पंकज कपूर)** अपना सब कुछ लगाकर भी इसी व्यवस्था के हाथों विवश हो जाता है- जिसमें उसके हमपेशा लोग तथा मित्र भी शामिल हैं तो उसका विदेश भाग (?) जाना, मृत्यु की तरह लगता है। *एक डॉक्टर की मौत* में डॉक्टर **(पंकज कपूर)**, पत्नी **(शबाना आज़मी)** के साथ एक छोटे से घर में अपनी प्रयोगशाला स्थापित करता है तथा विज्ञान को मनुष्य के लिए उपयोगी बनाने में दीवानगी की हद तक लग जाता है। इस तरह का व्यक्ति निश्चय ही समाज, व्यवस्था तथा परिवार को अधिक समय नहीं दे पाता जो उसके लिए मददगार साबित हो सकते हैं। इस तरह के लोगों के लिए समाज के अपने दायित्व हैं जिसे पतनोन्मुख जीवन मूल्यों तथा उपभोक्तावादी सांस्कृतिक प्रवृत्तियों के चलते वह निभा नहीं पाता और अपनी धुन में खोया अन्वेषक एकदम अकेला हो जाता है। सिनेमाई बिम्बों में *अकथ्य सम्प्रेषण* को मूर्त करने में तपन सिन्हा बतौर निर्देशक तो सफल हुए ही हैं; लेकिन इस फ़िल्म का सबसे बड़ा आकर्षण है उसकी पटकथा। यह काम भी तपन सिन्हा ने ही अंजाम दिया है और यह उनकी दुहरी सफलता है।

अभिनय की दृष्टि से पंकज कपूर ने व्यस्त-लगनशील धुन के पक्के वैज्ञानिक की भूमिका को जिस तरह साकार किया है वह उन्हीं द्वारा स्थापित अभिनय आयामों से बहुत आगे का न होकर भी इतना अलग है कि स्वयं में नया आयाम नज़र आता है। शबाना ने लगभग उपेक्षित सी किन्तु बेहद आवश्यक पत्नी का चरित्र अपनी नाराजगी तथा प्यार के साथ जिया है। एक जटिल चरित्र को बेहद आसानी से अभिव्यक्त कर देना कठिन कार्य है जिसे शबाना ने नये अर्थ दिए हैं। किन्तु विज्ञान



के लिए समर्पित, अपनी अंतिम घड़ियों के पास पहुँचे पात्र को **अनिल चटर्जी** ने पर्दे पर जो अभिव्यक्ति दी है वह लाजवाब है। प्रयोग के लिए खुद को प्रस्तुत कर देने का निर्णय वैज्ञानिक का मानवीय स्वरूप है जिसे अपने छोटे से संवाद तथा बड़ी अभिव्यक्ति के साथ अनिल चटर्जी ने इस तरह प्रस्तुत किया है कि विज्ञान को मनुष्य से परे ले जाने वाले तमाम तर्कपूर्ण वैज्ञानिक (?) मूल्य छोटे और सतही लगने लगते हैं— मनुष्य तथा मनुष्यता के लिए जीने का अर्थ विराट लगने लगता है। **दीपा साही** तथा **विजयेन्द्र घाटगे** को करने के लिए कुछ खास नहीं था, जिसे उन्होंने ठीक ठाक निभा दिया। बाकी पात्र सामान्य रहे हैं। दृश्य संयोजन, सम्पादन तथा अन्य तकनीकी पक्ष फ़िल्म में इस तरह समायोजित हैं कि सबका सामूहिक प्रभाव फ़िल्म को दर्शनीय बनाता है।

व्यवस्था में व्याप्त कुटिलता तथा व्यावसायिक स्पर्धा में गुम होती आदमीयत को, एक साथ विश्वसनीय तरीके से सामने यूँ रखा गया है; जिसे देख कर बिना चौंके हमें अपने आप पर गुस्सा भी आता है तथा पछतावा भी होता है कि आखिर हम कब तक परिवार तथा जिम्मेदारी के नाम उस *सुरक्षा* को वरीयता देते रहेंगे जो हमें लगातार अपाहिज बनाती जा रही है। नौकरशाह हो या विशेषज्ञ व्यवस्था के विकास के चलते ऊपर बैठा आदमी अंततः ज्ञान-विज्ञान के लिए दीमक ही साबित होता है। एक सच्चे किस्से को फ़िल्माने तथा उसे मूर्त करने में फ़िल्म का *अखबारी रिपोर्ट* या फिर *शिगूफ़ा* हो जाने का पूरा खतरा था लेकिन सधी पटकथा तथा अच्छे अभिनय व निर्देशन ने फ़िल्म को एक महत्वपूर्ण फ़िल्म में तब्दील कर दिया।

सड़क

सिनेमा अपने आप में चकाचौंध तथा ग्लैमर का पर्याय है। पर यदि कोई प्रतिद्वन्द्वी न हो तो जैसे स्वतः एकाकी उत्कृष्टता ध्वस्त हो जाती है उसी तरह सिनेमा ने खुद को ही खा लिया है। सिनेमा की भव्यता तथा उसका ग्लैमर, बड़े सिनेमा हाल, बड़ी भीड़ तथा बड़े पर्दे में था। टी.वी. ने यह ग्लैमर तोड़ा। रोज दो-चार कैसेट की माँग न बड़े पर्दे पर भीड़ छोटी की, तब बड़ा हाल तथा बड़े पर्दे की विशालता भुतही साबित हो गई और माँग-आपूर्ति के सामान्य सिद्धान्त ने इस ग्लैमर को तोड़ दिया। ग्लैमर सिनेमा की उत्तेजना था। ग्लैमर का खत्म होना उत्तेजना का खत्म होना था। यह धंधे के विरुद्ध जाने वाली बात थी। इसका तोड़ नैतिक मूल्यों को खारिज करने में नज़र आया। यह उत्तेजना जारी थी। पतन की प्रक्रिया चल ही रही थी कि उसका अंजाम सामने आ गयी **सड़क**

मुकेश भट्ट के निर्माण में **महेश भट्ट** ने **सड़क** नामक जो सिनेमा पेश किया है उसे खराब, घटिया, बुरा, रद्दी इत्यादि कहकर भी ऐसा लगता है कि शायद अभी उसकी सही-निंदा नहीं की जा सकी है। कोई उपयुक्त शब्द छूट रहा है। यही उपयुक्त शब्द **सड़क** की सफलता का राज है। खराब सिनेमा की भी एक तस्वीर है। बुरे सिनेमा का भी एक रस है पर **सड़क** का जिक्र करने के लिए निंदा के व्याकरण में कोई सुयोग्य शब्द ही नहीं है। इसका कारण यह है कि इस तरह की खराबी अभी स्थापित ही नहीं हुई है। तमाम खराब फ़िल्में पतन की प्रक्रिया को रेखांकित करती हैं पर **सड़क** पतन के परिणाम को प्रस्तुत करती है।

सड़क वर्तमान सिनेमा यात्रा का एक ऐसा हादसा है जिसमें केवल *थर्ड पार्टी* की हानि होती है। **सड़क** कानूनी रूप से *इन्श्योर्ड* है अतः घायल व्यक्ति की वैधानिक क्षतिपूर्ति तो कर देती है पर अपाहिज बना कर अंग-भंग करके। स्वयं बेदाग निकल जाती है फर्राटे से। सड़क देख कर कई तरह की परिकल्पनाएँ सामने आती हैं। अगर कलाकार के पास उस्तरा है तो क्या उसे कलात्मक ढंग से हत्या करने का अधिकार मिल जाता है? पतित होते लोगों के विकार को गुणों की तरह बखानने का क्या मतलब है?

महेश भट्ट ने **सड़क** में सिनेमा से कुछ इस तरह खिलवाड़ किया है कि वह देखने योग्य नहीं बचा— और हमारी विवशता यही है कि न देखे जाने योग्य चीजें ही ढूँढ-ढूँढ कर देखी जाती है। बाप-बेटी, माँ-बाप, पति-पत्नी तमाम तरह के रिश्तों को ध्वस्त करती *प्रगतिशीलता* के *छद्म* में आदिम युग की वापसी की उल्टी चाल इस फ़िल्म का सच है। **संजय दत्त** को अपनी टकसाल में ढला मानकर **महेश भट्ट** उसे बेहिसाब खर्च करने पर तुले नजर आ रहे हैं जिसमें **पूजा भट्ट** तथा **सदाशिव अमरापुरकर** भी शामिल हैं। समझ में नहीं आता कि ऐसा क्यों हो जात

है— कि अच्छे-भले चलते-चलते अचानक अपने कपड़े सड़क पर उतार कर कोई केवल इस लिए नाचने लगता है कि उसे सबका ध्यान खींचना है। **सड़क** बनाने की ऐसी क्या मजबूरी थी? अच्छी भली फ़िल्में बनाकर भी अच्छा खासा नाम व पैसा कमा ही रहे थे।

सड़क, महेश भट्ट का गुरूर है कि मैं जैसी भी चाहूँ फ़िल्म बना सकता हूँ- **सारांश** जैसी अच्छी, **आशिकी** जैसी व्यावसायिक तो **सड़क** जैसी खराब— पर दावा इस बात का कि सभी कामयाब। पर इस घमंड का हासिल क्या है। हत्या? हत्या दर हत्या? स्त्री, पुरुष या दोनों अथवा दोनों नहीं। क्रूरता, विद्रूपता, विकृति को मनुष्य के सामान्य स्वभाव का अंग बताना, उसे स्थापित करना तथा अपने कौशल से उसे गौरवान्वित करना। यह सारी प्रक्रिया गिरावट के परिणाम को औंधे मुँह देखने जैसा है।

सदाशिव अमरापुरकर को **सड़क** के आकर्षण की तरह रखा गया है जो स्त्री-पुरुष के बीच का होकर स्वयं में उपेक्षा का आकर्षण है तो उसकी क्रूरता में आकर्षण की उपेक्षा है। इस प्रकार *क्राइम कॉमेडी* के *कॉमेडियन विलेन* का नवीनतम संस्करण है सदाशिव, जिसके कंधों पर **सड़क** जिस तरफ से गुजरती है सारे मानव मूल्य ध्वस्त करती जाती है। प्राकृतिक रूप से असमर्थ या सामान्य जीवन न जी पाने वाले व्यक्ति को हम तिरस्कृत न करें, उसे अपमानित न करें यह तो समझ में आता है लेकिन उसे ही सर्वशक्तिमान, सर्वपूज्य तथा सर्वमान्य घोषित कर दें यह तो दिमागी दिवालिएपन का ही प्रमाण है।

संजय दत्त या **सदाशिव** तो खैर ठीक हैं पर **पूजा भट्ट** से वे जो कुछ करवा रहे हैं वह वास्तव में हैरत में डालने वाला है। व्यावसायिक स्तर पर क्या वे इतने आदर्श बन सकते हैं जो आदर्श के लिए व्यावसायिक भी नहीं बन सकते। यह कौन-सी आधुनिकता है जो मनुष्य को लगातार जानवर साबित करने पर तुली है। सिनेमा की दौड़ में **सड़क** ही अगर दुर्घटना हो जाये तो यात्रा तथा यात्री का क्या होगा? **दीपक तिजोरी** का अलग से उल्लेख करके मुँह का जायका क्यों खराब किया जाये? **समीर, सुरेन्द्र साथी** तथा **रानी मलिक** ने गीत तो अच्छे लिखे हैं, **नदीम श्रवण** ने उन्हें बाँधा भी अच्छी धुनों में है पर यह सब आखिर है तो घटिया फ़िल्म के लिए ही न!

साजन

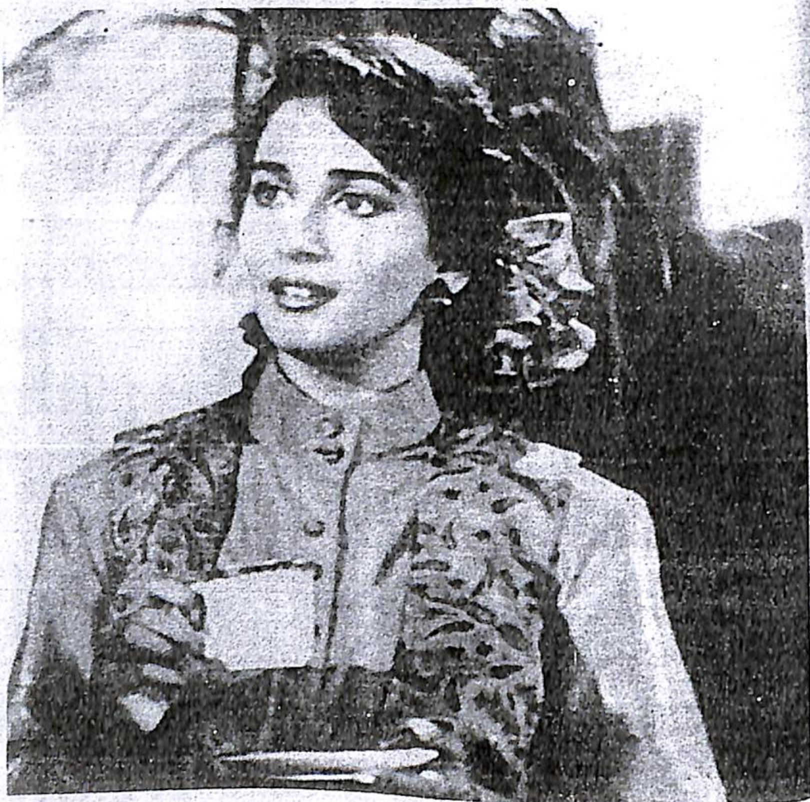
सफल सिनेमा के नाम पर आजमाये गए हथकंडों में प्रेम, संगीत परिवार, सेक्स मारधाड़, टीन एजर्स लव स्टोरी इत्यादि कई कर्म शामिल हैं लेकिन अभी तक यह अजूबा ही है कि वास्तव में कोई हथकंडा कब कामयाब साबित होगा। जैसे ही कोई फ़िल्म कामयाब हुई धड़ाधड़ उसी तर्ज पर फ़िल्में आकर बाजार भर देती हैं। **साजन** इसी तरह की जुगत है जिसमें प्रेम त्रिकोण- टीन एजर्स तथा संवेदना के स्राव के लिए गरीबी के साथ-साथ विकलांगता इत्यादि ढेरों चीजें इकट्ठा की गई हैं। सितारों को सिक्के की तरह उछालना, उसे बाजार में चलाना तथा मुनाफा कमाना इत्यादि, बाज़ारू नीयत में खोट देखें या चलन यह अब नैतिक प्रश्न नहीं रहा, बल्कि खराबों में से कम खराब चुनने की विवशता मात्र है।
इस नज़रिये से **साजन** में अच्छी बात यह है कि एक गरीब, लंगड़े युवक को दुत्कारने स्वीकारने के बीच इस प्रकार पेश किया गया है कि दर्शक की संवेदना गरीब अपाहिज के साथ जुड़े। प्रेम त्रिकोण में अच्छी बात यह है कि मारने-खत्म कर देने की वर्तमान विध्वंसक प्रवृत्ति के विरुद्ध न्यौछावर हो जाने तथा काम आने का भाव प्रमुख रखा गया है। संगीत का काम उकसाने-उलझाने की बजाय समझने तथा समझाने वाला बताया गया है। टीन एजर्स को वयस्क होने पर आने वाली दिक्कतों के प्रति आगाह किया गया है जिससे कि वे समय रहते समय का इस्तेमाल करना सीख लें। इसी तरह की तमाम वे चीजें जो चलन में नहीं हैं, **साजन** में इस्तेमाल की गई हैं।

इन तमाम अच्छी बातों में एक ही खराबी है कि ये सभी बातें प्रदर्शनीय ढंग से प्रस्तुत की गई हैं जिनकी एन्टीक वैल्यू है या शो पीस वैल्यू इनका कोई व्यवहारिक मूल्य नहीं है। इस प्रकार **साजन** अच्छी क्वालिटी के स्थापित प्रोडक्ट के रैपर में चालू माल भर कर बेचने जैसी बेईमानी है।
दर्शकों का यह स्वीकार केवल स्वाद बदलने मात्र का खेल नहीं है बल्कि अच्छी-भली चीजों को याद करने का सुख मात्र भी है, जिसे सन्दर्भ बिन्दु के रूप में रखा जा सके।



समय के सिक्का सितारों **संजय दत्त, माधुरी दीक्षित** तथा **सलमान खान** को खनका कर इस्तेमाल करने की बजाय उन्हें मेज के नीचे से सरका कर चलाने का जतन किया है। कुल मिलाकर वर्तमान सिनेमा के पर्दे पर छाये हुए कम उम्र सितारों को उनकी उम्र से बड़ा दिखाने का प्रयोग **साजन** में रिश्वत की तरह कामयाब रहा है। जिस प्रकार आज के चलन में रिश्ता अभवा अच्छे मैत्री संबंधों की, सिफारिश, रिश्वत से हल्की नजर आती है उसी प्रकार **साजन** में सिनेमाई करिश्मा दर्शकों को उत्तेजित करने अथवा फुसलाने की बजाय उन्हें रिश्वत देता नज़र आता है।

संजय-सलमान-माधुरी अभिनय के चालू मानदंडों में अच्छी तरह फिट बैठते हैं लेकिन **साजन** में अभिनय का कोई अर्थ नहीं है इसे **लारेंस** डिसूज़ा भी समझते हैं तभी उन्होंने इस तरह की कोई गलतफहमी पाले बिना ही, स्थितियों तथा पात्रों में खुद उन प्रवृत्तियों को पिरो दिया जिसे ठूँठ पर फ़िल्मा दो तो भी बात बनेगी ही। वास्तव में **साजन** जानी पहचानी सड़क से इस तरह गुजारने का अनुभव है जैसे लगातार तेज रफ़्तार कार से जाने वाले को अचानक एक दिन पैदल चलना पड़े और वह रास्ते में पड़ने वाली चीजों को गौर से देखे और पहचाने और हैरत में पड़ जाये। **लारेंस डिसूज़ा** ने यही किया। जानी-पहचानी चीजों को कुछ नए ढंग से तथा जगह बदलकर रख भर दिया है— बाकी काम दर्शकों का है उसे दिल खोल कर उन्होंने छोड़ दिया है।



रीमा राकेशनाथ की पटकथा में जरूर चुस्ती तथा बहाव है जो मामूली सी कहानी को दिलचस्प अंदाज में खोलती चलती है, तथा दर्शक उसे स्वीकार करते हुए चलता रहता है। वयस्क चेहरा सिनेमा में, नए-नए लड़कों ने जिस तरह सिनेमा के हर क्षेत्र में अपने को शामिल किया है उसमें **साजन** जैसी फ़िल्म तो संभव नहीं होना चाहिए थी लेकिन "वे भी क्या दिन थे..." के अन्दाज में अपने अतीत के सुख को याद करने का रूमान **साजन** का दर्शन है।

कहानी की बुनावट में स्थापित सफल हथकंडों को स्थितियों की तरह इस्तेमाल किया गया है। हम उम्र बच्चों में लँगड़ा तिरस्कृत बच्चा, उसे स्वीकृत तथा प्रेम करता एक ओर अकेला बच्चा, और उसे सहारा देता एक दम्पति। एक अनाम गीतकार को चाहती लड़की तथा अपने दोस्त का नाम देता दोस्त, प्रेम-कुर्बानी... वाह-वाह के लिए सारे पुराने प्रयोग। यह भी एक खतरा तो था पर उठाया तथा कामयाब हुए।

साजन बेशक बाज़ार की कामयाब फ़िल्म है जो सिनेमा के विकास के लिए किसी काम की नहीं है। इससे सितारों को ज़रूर बाज़ार कायम रखने में आसानी होगी पर वास्तविक फायदा होगा कैमरामैन निर्देशक लारेंस डिसूज़ा का, जिनके हाथ यह अचानक ही कामयाबी लगी जिसमें नदीम श्रवण का भी भरपूर सहयोग है।

नसीर : हिस्सा बन जाते हुए

□ शम्पा शाह

कुछ लोग, कुछ जगहें, किताबों के कुछ पात्र, ऐसे होते हैं जिनके बारे में हम हमेशा बात करना चाहते हैं, उन पर बात करने का कोई मौका नहीं छोड़ते। अगर कोई उस व्यक्ति के बारे में हमारी कही गयी बातों का बहीखाता रखे, तो शायद पाया जायेगा कि हम एक ही बात को बार-बार दुहराते रहे हैं। आखिर एक ही जगह या व्यक्ति के बारे में बार-बार नया कहा भी क्या जा सकता है? हालाँकि दुहराव तो निश्चित ही ऊब को जन्म देता होगा पर यहाँ तो यह मामला नहीं है। यहाँ तो हर बार उस व्यक्ति या उस जगह के बारे में बात करना एक बिल्कुल नया अनुभव है और हमें लगता है कि उसके बारे में हमने यह बात पहले कभी ऐसे महसूस ही नहीं की थी, व्यक्त करना तो दूर की बात है। पर किसी एक दिन कोई आपसे यह पूछ ही बैठे कि आखिर ऐसी कौन-सी बात है उस व्यक्ति में या उस जगह में, तो आपको यह एहसास होगा कि आप समुद्र किनारे खड़े हैं और जाती हुई लहर आपके पैरों के नीचे से कुछ ले गयी है। क्या ठीक-ठीक, ऊँगली दिखा कर हम यह कह सकते हैं कि वह व्यक्ति या जगह हमें इसलिये पसंद है?

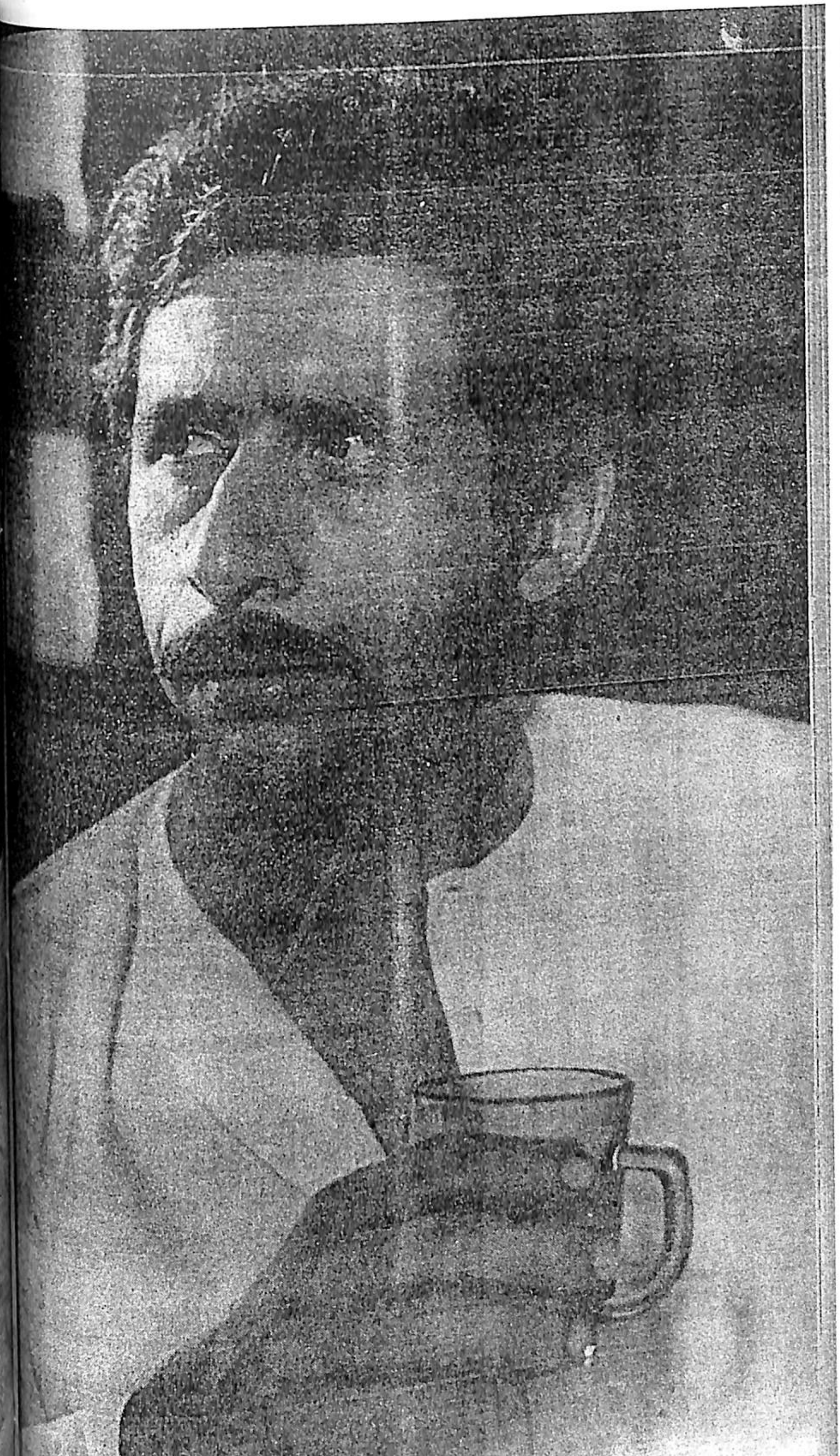
कहना न होगा कि खुद मेरी अभी यही स्थिति है। कल ही कोई पूछ बैठा, आखिर नसीर में बात क्या है? तब खिसकती हुई बालू पर अपनी पकड़ मजबूत करते हुए मैंने बहुत गौर से सोचना शुरू किया कि नसीर ही क्यों? या नसीर दूसरे अभिनेताओं से भिन्न है तो कैसे? नसीर क्या *स्टारडम* का जवाब है या यूँ कहें कि वह उससे मुक्ति या उसकी प्रतिक्रिया के रूप में उभरा है?

बहुत कोशिश करने के बाद भी मुझे याद नहीं आ रहा कि मेरा नसीर से परिचय कब हुआ और उससे भी बढ़कर ये कि कब यह परिचय इतना प्रगाढ़ हो गया? मैंने **जुनून** फ़िल्म बहुत पहले देखी थी और उसके बारे में मुझे सिर्फ दो ही चीज़ें याद हैं। एक तो यह कि हमने यह फिल्म रानीखेत के एक बहुत पुराने सिनेमाघर में देखी, जिसकी कुर्सियाँ साँस लेने मात्र से चरमरा उठती थी, और दूसरी बात जो जेहन में गड़ी रह गयी वह है- उस फ़िल्म का एक शॉट जिसमें एक आदमी बेतहाशा आता है और कबूतरखाने में से एक-एक कर कबूतरों को निकालता जाता है, और उनकी गर्दन मरोड़ कर फेंकता जाता है। कारण पूछे जाने पर बताता है कि दिल्ली फिर हमारे (हिन्दुस्तानियों) के हाथ से जाती रही। उस आदमी का गुस्सा उसकी पीड़ा कुछ इतनी सच्ची लगी कि एक क्षण के लिए मैं यह भी भूल गई कि वह कितना क्रूर, कितना घृणित काम कर रहा है। कुछ समय पहले यह फिल्म

दोबारा देखने मिली तब पता चला कि इसमें नसीर भी है। नसीर से परिचय उस पुराने सिनेमाघर की जर्जर कुर्सी पर बैठे-बैठे हुआ था। पर उसे परिचय भी कैसे कहा जाए, तब यह तो पता ही नहीं था कि वह आक्रोश और पीड़ा से आविष्ट युवक नसीर था? अभी जब यह फिल्म दुबारा देखी, तब भी यह शॉट बहुत अच्छा लगा और इस बार यह भी समझ में आया कि यह शॉट एक अभिनेता के लिए वास्तव में बहुत कठिन था, इस प्रसंग के अतिनाटकीय (मिलोड्रैमेटिक) हो जाने की पूरी गुंजाइश थी। जो अभिनेता के हाथों घटित हो रहा है वह वीभत्स लगता अगर अभिनेता के चेहरे पर वह मर्मान्तक पीड़ा नहीं होती, अगर उसका दर्द, उसका आक्रोश इतना सच्चा नहीं लगता। जाहिर है कि यह पूरा दृश्य एक बहुत नाजुक संतुलन पर टिका हुआ था। अगर अभिनेता के चेहरे पर ज़रा भी ज्यादा, या जरा भी कम भाव आते तो यह शॉट बहुत मामूली हो जाता या यूँ कहूँ कि यहाँ अभिनेता अनावृत था और डायरेक्टर के लिए इसी कारण यह बहुत जोखिम भरा *शॉट* था। इस प्रसंग को याद करते हुए मुझे एक और फिल्म का शॉट याद आ रहा है जिसमें **गोपी** (मलयाली सिनेमा के प्रसिद्ध अभिनेता) मुर्गों और चूज़ों पर अपने भारी-भरकम बूट रखते हुए चला जा रहा है, कैमरा गोपी के चेहरे पर सिर्फ एक बार आता है, चेहरा पथरीली जमीन सा भाव-शून्य है। फिर कैमरा लगातार पैरों पर केंद्रित है। सफेद चौड़ी मोहरी का पेंट, भारी-भरकम जूते, और उस भार के नीचे दबते चूज़े। सफेद पेंट का उस *काले कारनामे* से जो वैपरीत्य (कण्ट्रास्ट) उपस्थित होता है वह इस जघन्य बर्बरता की अनुभूति को और तीखा, और गहरा कर देता है। ये दोनों शॉट एक-दसूरे से काफी भिन्न हैं और हमारे भीतर अलग-अलग प्रतिक्रियाएँ उपजाते हैं पर दोनों में **एक्शन** एक जैसा हो रहा है। दूसरे में जो बात वास्तविक कृत्य में आ रही है वही अभिनेता के चेहरे पर भी आनीहै। पहले में चेहरे पर भावनाओं का एक मिश्रित संयोजन आना है जो उस कृत्य के साथ जाता भी है और नहीं भी जाता। मुझे लगता है कि ऐसा संगुम्फन संभव हो पाना कहीं ज्यादा कठिन था।

बाजार फिल्म में भी जो प्रसंग मुझे याद आता है वह शायद फिल्म के आखिरी शॉट में **नसीर** और **स्मिता पाटिल** का ट्रेन में आमने-सामने बैठा होना और उनके बीच से गाने का गुज़रना नहीं बल्कि गाने के माध्यम से हज़ारों पुरानी यादों और बातों का गुज़रना है। यहाँ, बस मुझे याद है तो केवल नसीर का चेहरा, -एक अजीब से कोण पर झुका हुआ, और आँखे.... जो दूर कहीं कुछ टटोल रही हैं, कुछ पकड़ने की कोशिश कर रही हैं।

जब मैंने सुना कि नसीर **भारत एक खोज** में शिवाजी की भूमिका अदा कर रहे हैं तो मुझे कुछ अजीब सा लगा, मैंने शिवाजी के चेहरे को नसीर के चेहरे पर



अध्यारोपित (सुपरपोज़) करने की कोशिश की, चित्र कोई खास स्पष्ट नहीं हुआ। पर जब सीरियल में देखा तो दोनों के बीच विसंगति नहीं दिखी, बल्कि सच कहूँ तो एक क्षण के लिए भी यह ध्यान नहीं आया कि वह शिवाजी नहीं है। शिवाजी की भवि बचपन से ही हमारे मन में एक बहुत सजीले, निर्भीक और मातृभूमि के प्रति समर्पित युवक की बनती है। और आँखे फाड़-फाड़कर देखने पर भी नसीर, शिवाजी के रूप में उतने ही सजीले, आँखों में वही निर्भीक चमक लिए हुए दिखे। लाख कोशिश करने पर भी मैं नसीर और शिवाजी को अलग-अलग नहीं कर पायी। पर प्रश्न फिर भी हल न हुआ, उलझन बनी ही रही। आखिर ऐसा कैसे हो सकता है? दो व्यक्ति जिनके बाहरी (शारीरिक) व्यक्तियों की हम पर इतनी अलग-अलग छाप है, वे बिल्कुल एक जैसे कैसे लगे? (यहाँ पर यह बात तो साफ ही है कि यह सब मेक-अप आदि से संभव नहीं हुआ)।

लगभग उन्हीं दिनों **चार्ली चेपलिन** पर एक किताब पढ़ी जिसमें उनकी फ़िल्म **गोल्ड रश** के एक दृश्य का ज़िक्र था। दृश्य वो है जिसमें चार्ली और उसका साथी मेज़ पर आमने-सामने बैठे हैं, कई दिनों से बर्फीला तूफान चल रहा है, खाने को खुछ नहीं, दोनों भूख से बेहाल हैं। भूख की उस चरम सीमा पर साथी को चार्ली चेपलिन की जगह चूज़ा दिखने लगता है। अब चार्ली चेपलिन और चूज़े को एक साथ दिखाना था। इस दृश्य को प्रस्तुत करते हुए कुछ तकनीकी कठिनाई हो रही थी। बार-बार चूज़े की ड्रेस के भीतर घुसना पड़ रहा था। तब यह सोचा गया कि चूज़े की ड्रेस के भीतर तो कोई भी चूजा ही लगेगा, इसलिए उसे चार्ली की जगह कोई भी कर सकता है। पर यहाँ चार्ली चेपलिन के कैमरामैन का कहना है कि 'यह समझाया नहीं जा सकता कि क्यों कोई दूसरा आदमी चूज़े की ड्रेस में, चूज़े की पोशाक पहना आदमी ही लगता था और क्यों चार्ली चेपलिन चूज़े की पोशाक में साक्षात चूज़ा ही लगता था।

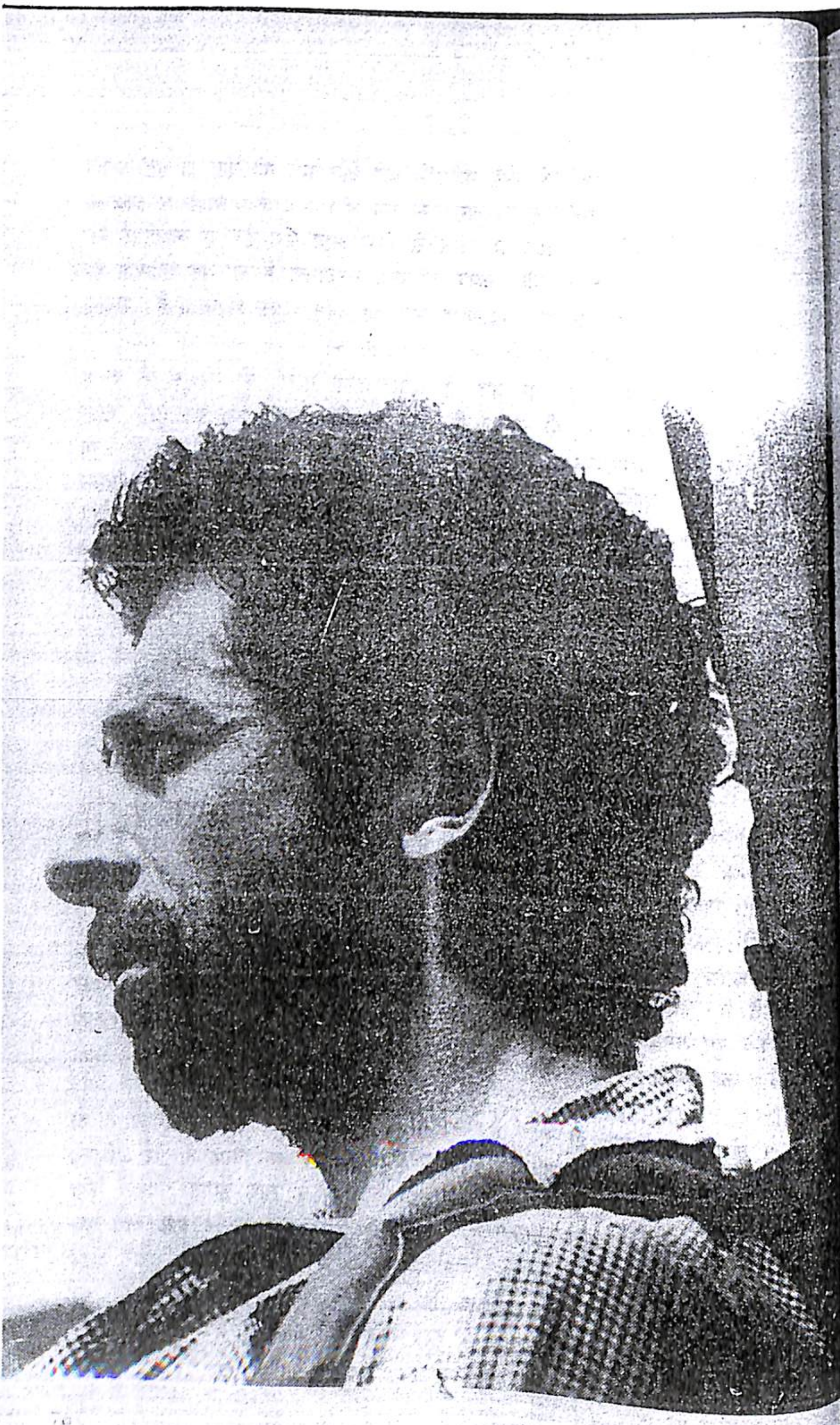
तो यह देखकर लगता है कि *परकाया प्रवेश* की बात महज फैण्टेंसी नहीं है। यह सिर्फ परी कथाओं तक सीमित नहीं। इसे तो हम सबने अपनी आँख सामने घटित होते देखी है।

एक बात और नसीर के बारे में ध्यान आकर्षित करती है। वो ये, कि नसीर का शायद कुछ भी, यानी चेहरा, या आवाज, या व्यक्तित्व, कुछ भी, अपने आप में विशिष्ट नहीं। दूसरे शब्दों में, उसे इनमें से किसी भी चीज़ का (जो खासतौर पर अभिनेता के लिए जरूरी मानी जाती है) लाभ नहीं मिला था। पर उन तमाम चरित्रों मेंजो उसने किये, उनमें कितनी ही बार यह अति साधारण चेहरा, अति विशिष्ट चेहरे में बदल गया। कितने ही क्षण ऐसे याद आते हैं जब उसके चेहरे पर आये भाव की किसी और चीज़ से तुलना नहीं की जा सकती, कितने ही ऐसे डायलॉग जिसके और किसी तरह बोले जाने की कल्पना ही नहीं होती। वे सिर्फ उसी तरह, उसी

आवाज़ में कहे जा सकते थे जैसे नसीर ने कहे और मज़े की बात तो यह है कि
वे संवाद भी प्रायः बहुत ही साधारण से बने होते हैं। जैसे **स्पर्श** में शबाना
आज़मी मदद करने की गरज़ से नसीर से (जो अंधा बना है) से कहती है कि
चाय प्यालों में वह डाल देगी। नसीर को ऐसा न लगता है कि यह सहायता का
प्रस्ताव उसके अंधेपन पर तरस खाना है और वह आग-बबूला हो जाता है। शबाना
को जिसने बहुत अच्छे भाव से यह चाय डालने का प्रस्ताव किया था, गुस्सा आ
जाना स्वाभाविक है। क्षण भर बाद ही नसीर अपनी गलती को महसूस भी करता
है और कुछ क्षमा सी भी मांगता है। उस पर भी जब शबाना का गुस्सा खत्म
नहीं होता तब नसीर का कथन है— अब कह तो दिया सॉरी। इस, कह तो दिया
सॉरी, में झेंप, शर्मिंदगी, खुशामद और जाने क्या-क्या हैं। इसी प्रकार **इजाजत** फिल्म
में रेल्वे प्लेटफार्म के वेटिंग रूप में चारों तरफ बेतरतीबी से फैले समान को देख
कर रेखा पूछती है, कि यह लापरवाही रोज़ की आदत है या उसके मौजूद होने
की वजह से ही यह हाल है? तो इसके जवाब में कुछ क्षणों की चुप्पी और उसके
बाद— हाँ कुछ घर जैसा ही लग रहा है, इस वाक्य को जिस तरह से बोलागया
उसमें क्या था? या यूँ कहें कि क्या नहीं था? इसे तो शब्दों में समझाने की
कोशिश ही नहीं की जा सकती।

आमतौर पर कोई अभिनेता अगर इस संवाद को बोलता तो या तो आवाज़ को
भर्राकर भावुक बना देता या फिर हाथ या सिर को झटका देकर कुछ विशिष्ट तरीके
से कहने के चक्कर में उसे बनावटी कर देता। जब कि वहीं नसीर ने इसे इतनी
सहजता से, इतनी बिना किसी भी चीज़ का सहारा लिए सीधे-सीधे कह दिया।
इतनी सादगी, इतनी सच्चाई के साथ कि हम सिहर जाते हैं। वह अनुभूति, जो
अभी तक अभिनेता की थी वह हम सबकी हो जाती है। वो सवाल, जो फिल्म
के चरित्र की भूमिका कर रहे अभिनेता के लिए थे, वो सब हमारेसामने खड़े हो
जाते हैं। किसी भी बहुत अच्छी किताब के साथ अक्सर ऐसा होता है कि उसको
पढ़ते हुए हमारे भीतर विचारों का एक सिलसिला, एक फिल्म सी घटित होने लगती
है। कई बिम्ब, कई अनुभव जो हमारे थे, या हैं, या आकर एक कड़ी में जुड़ने
लगते हैं। शायद कोई भी अच्छी किताब हमें नया कुछ नहीं देती, वरन हमें अपने
ही कुछ और निकट ले जाती है, हमें हमारे ही कुछ पहलुओं से मिलवाती है जो
कुछ धुंधलके में थे। किताबों ने तो ऐसा असर, अनेकों बार किया है, पर अभिनय
से ऐसा चमत्कार विरले ही कभी हुआ होगा। नसीर के साथ हमारा तादात्म्य कुछ
ऐसा ही होता है। चाहे कॉमेडी हो या ट्रेज़डी, उसकी फिल्मों के कुछ क्षण हम
भूल नहीं पाते, वे हमें बार-बार, मौके-बेमौके, याद आते हैं। वे क्षण हमारे अंदर
विचलन पैदा कर देते हैं, यहाँ तक कि वे क्षण हमारा हिस्सा हो जाते हैं। कई
अभिनेता ऐसे होंगे जिनकी कुछ न कुछ चीज़े हमें बहुत अच्छी लगती होंगी पर

अच्छा लगना एक बात है और उसका हमारा हिस्सा बन जाना बिल्कुल अलग बात।



एक बहुत महत्वपूर्ण सफलता नसीर की इस बात में भी है कि एक ऐसी विधा में काम करते हुए जहाँ हर क्षण आपको एक खास इमेज में बँध जाने के लिए लगभग मजबूर किया जाता है, वहाँ नसीर ने अपने को अत्यन्त सावधानी से बचाया है। उसने अपने पर कोई *लेबल* नहीं चिपकने दिया, उसने किसी एक साँचे में ढलने से इंकार किया है। किसी अभिनेता की एक खास छवि जब दर्शकों में लोकप्रिय हो जाती है तो निर्देशक और अभिनेता दोनों का ही स्वाभाविक रूझान यह होता है कि वह अपने दर्शकों को बार-बार वही कुछ दिखाये जो पहले से ही उनके द्वारा स्वीकारा जा चुका है। अगर ये नया कुछ करते हैं तो वह जोखिम उठाना ही होता है क्योंकि पता नहीं, दर्शक इस नयी चीज़ को स्वीकारें या न स्वीकारें? इस जोखिम को न उठाते हुए हमारे कई प्रतिभाशाली अभिनेता एक खास साँचे में ढ़ल कर रह पाये। वे जहाँ दस साल पहले थे वहीं आज भी हैं। इसलिए नसीर की यह बहुत बड़ी उपलब्धि नज़र आती है। हमारे सिनेमा-जगत् में कई ऐसे अभिनेता हैं जो यह कहते हुए पाये जायेंगे कि वे वही कर रहे हैं जो आम दर्शक को पसंद है। इससे ज्यादा ग़ैरज़िम्मेदार और घटिया तर्क क्या हो सकता है! और इससे भी भयानक बात यह है कि ऐसा तर्क देना दर्शक का अपमान करना है। उसकी बुद्धि का, उसकी रुचि का अपमान करना है। जिस चरित्र में इनकी खुद की आस्था नहीं है उसमें वे दूसरों की आस्था क्या खाक जगायेंगे। ऐसा आचरण दरअसल अपने-आप को और अपने साथ पूरे समाज को भी धोखा देना है। हमारी सिनेमा निर्देशकों, अभिनेताओं ने भी समाज के साथ धोखाधड़ी की है। वे खुद भी इसी गर्त में गिर रहे हैं और अपने साथ पूरी फिल्म विधा को भी गर्त में खींच रहे हैं। जब ऐसे स्थिति हो तब तो नसीर जैसे अभिनेता और **सत्यजीत राय** जैसे निर्देशक का महत्व दस गुना बढ़ जाता है।

लॉरेन्स औलीवियर से किसी अभिनेता ने जब पूछा कि अच्छा अभिनय कर पाने के लिए सबसे जरूरी बात क्या है, तब लॉरेन्स औलीवियर ने कहा था— अभिनेता जो भी चरित्र को करे, उसे उससे बेहिसाब प्यार होना चाहिए, या यूँ कहें कि उस चरित्र में अभिनेता को रम जाना चाहिये। मिलान कुन्देरा ने उपन्यास विधा पर एक जगह लिखा है कि, कोई भी अच्छा उपन्यासकार अपने उपन्यास से कम बुद्धिमान होता है क्योंकि जब वह लिखता है तब उसकी विचारधारा आदि सब पीछे छूट जाती हैं। वह किसी दैवी शक्ति से आविष्ट हो कर लिखता है, उसके उपन्यास के पात्र क्या रूप लेंगे यह उसके हाथ में नहीं रह जाता।

यह बात ज़ो **मिलान कुंदेरा** ने उपन्यास के बारे में कही शायद किसी भी कला विधा के चरम क्षणों पर लागू होती है। नसीर की फिल्मों में हम कुछ ऐसे ही क्षणों की याद कर सकते हैं जब नसीर वहाँ मौजूद ही नहीं था। जब हमें वहाँ किसी एक व्यक्ति की अनुभूति से कहीं ज्यादा व्यापक अनुभूति की ध्वनि सुनायी देती है। वे क्षण नसीर से बहुत बड़े हैं, वे कैसे और कब घटित हो गये, ये नसीर को भी पता न होगा।

दुख की वात तो यह है कि *हमारे यहाँ* ऐसी बहुत कम फिल्में बनती हैं जिनमें अभिनेता को कुछ करने का संतोष मिले। एक तरफ हिंसा, भुखमरी, शोषण से भरी चीत्कार करती हुई तथाकथित कला फिल्में, और दूसरी ओर बेपनाह शोर और भड़कीले रंगों का मिश्रण हमारी व्यावसायिक फिल्में। दोनों ही प्रकार की फिल्में हमारे समाज से कटी हुई हैं, दोनों का ही आदम आदमी से कोई लेना-देना नहीं। पिछले दो तीन सालों में नसीर वहुत कम देखने को मिले। जो नाम याद आते हैं, वे हैं— **पेस्टन जी, इजाजत, मिर्ज़ार गालिब** और **चेखव** के चार **पेस्टन जी** में फीरोज शाह (नसीर) का अपने को पूरी तरह अपने दोस्त पेस्टन जी (अनुपम खेर) से एकात्म कर लेना कितना मार्मिक है। फीरोज शाह की खुद की अपनी यानी अपने दोस्त से अलग ज़िन्दगी ही नहीं है। कितने ही लोग ऐसे ही किसी व्यक्ति या वस्तु से अपने को जोड़ लेते हैं और उसके बिना उनका जैसे अस्तित्व ही नहीं होता। बाग-बगीचे से, जानवरों से ऐसा प्यार तो अक्सर देखा जाता है। याद है जब पेस्टन जी एक जगह फीरोज शाह से कहता है, तुम जरू **(शबाना आज़मी)** को इतना प्यार करते हो कि तुम यह देख ही नहीं पाते कि वह तुमसे घृणा करती है। पर फीरोज तो इससे भी परे हैं। उसे इससे जैसे कोई फर्क ही नहीं पड़ता कि जरू उससे प्यार करती है या नफरत। नसीर के अलावा कोई भी अभिनेता इस तरह के *नेगेटिव कैपेबिलिटी* वाले, व्यक्तित्व, विरहित चरित्र की भूमिका को इस खूबी के साथ निभा सकता था।

इजाज़त फिल्म में सबसे महत्वपूर्ण बात जो मुझे लगी, वह यह, कि त्रिकोण तो पहले भी हज़ारों फिल्मों में आया पर इतना संतुलित कभी नहीं, कि तीनों पलड़े बिल्कुल बराबर हों। देखते हैं या किताब पढ़ते हैं तो सबसे पहले उस पात्र को ढूँढते हैं, जिसके साथ हम हैं। अर्थात हम किसी एक के पक्ष में हो जाना चाहते हैं। पर इस फिल्म में आप ऐसा नहीं कर सकते, तीनों पात्रों के बीच की स्थिति से उपजा यह जो तनाव है वह कही नहीं ढ़ीलता। आप उसके किसी भी एक छोर को नहीं पकड़ सकते। फिल्म के खत्म होने पर हमें जो खीज होती है, वह इसीलिये, कि हम तब भी नहीं कह सकते कि गलती किसी एक की कुछ ज्यादा थी। ठीक यही बात मैंने एक बार पहले भी, **निर्मल वर्मा** की कहानी **एक दिन का मेहमान** पढ़ते हुए अनुभव की थी। निर्देशकीय तौर पर **इजाजत** फिल्म अच्छी बनी, पर इससे भी अच्छी बनने की गुंजाइश थी। इसे मैं अभिनेता की ज्यादा बड़ी सफलता मानूँगी क्योंकि फिल्म में नसीर ही वो बिन्दु था जो पलड़े को एक या दूसरी नायिका, (रेखा एवं अनुराधा पटेल) या खुद अपने पक्ष में झुका सकता था। कहा जा सकता है कि निर्देशक ने उसे पक्ष लेने ही नहीं दिया। हो सकता है, फिर भी मेरा मानना है कि यदि अभिनेता उस दुविधा से सचमुच नहीं गुजरता तो यह संतुलन असंभव था। दोनों नायिकाओं में से किसी एक के प्रति पक्षपातपूर्ण एक नजर भी उस संतुलन को तोड़ देती। क्योंकि अभिनेता दोनों नायिकाओं को समझता है और



यह ऐसी समझ, ऐसी अनिवार्य सी अन्तर्दृष्टि जिसके बाद वह अपना फैसला किसी एक के पक्ष में सुना ही नहीं सकता। वह एक क्षण के लिए भी किसी एक के पक्ष में नहीं होता और इसीलिए हम दर्शक भी नहीं हो पाते।

मिर्जा गालिब और सीरियलों से इतना विलक्षण क्यों लगा था? इसमें शक नहीं कि उसकी पोशाकें, उसके सेट, उसका संगीत सभी कुछ सुन्दर था। किन्तु इस सबसे महत्वपूर्ण थी उस भूमिका का निर्वाह। इस सीरियल में जितने महत्वपूर्ण नसीर के संवाद थे उतने ही मुखर उसके मौन थे। एक दीर्घ साँस का छोड़ना या लेना एक कितना कुछ अभिव्यक्त करता था कितने कम शब्दों, कितनी कम मुद्राओं में कितनी अधिक बात कही जा सकती है, बिना हाथ, बिना आँख, बिना आवाज़ के। सिर्फ साँस लेने मात्र से? यह उस सीरियल में बार-बार प्रकट होता है।

मिर्ज़ा गालिब के घर की दीवारों पर कोई लग गई है, उनका परिवार घोर मुफ़लिसी के दौर से गुजर रहा है और तब गालिब उस काई को देखते हुए कहते हैं, **दरो दीवार पे सब्ज़ा है ग़ालिब, हम बयाबाँ में हैं और घर में बहार आई है।** यूँ तो बहुत से लोग हँसते हैं, पर इस खुद पर, अपनी ही परिस्थिति पर हँस पाने की बात ही कुछ और है। इस गहरे दुःख के बीच में से जो मात्रा- ज्ञान, जो विट पैदा होता है उसका जवाब नहीं। **टी.एस. एलियट** कहते हैं, कविता भावनाओं को व्यक्त करने की नहीं, उससे बचने की कला है, पर वही तो भावनाओं से बच पायेगा जो जानता हो कि भावना है क्या। मिर्जा ग़ालिब का अभिनय करना एक गहरी समझ और संवेदनशील के बिना संभव ही नहीं था।

इस लेख को लिखने के दौरान ही मेरा इस बात पर ध्यान गया कि नसीर की फिल्मों के जो मुझे सबसे यादगार क्षण लगते हैं जिन्हें मैंने यहाँ बिताने की थोड़ी बहुत कोशिश भी की, वे अक्सर बड़े साधारण से वाक्य होते हैं। उन्हें तो संवाद कहना भी मुश्किल है और इससे भी ज्यादा तो अक्सर कुछ *मौन* ही याद आते हैं। **मासूम** में आपको याद होगा बच्चे को बोर्डिंग स्कूल में भर्ती कराने नसीर उसे नैनीताल ले गया है। वे घूम रहे हैं, दौड़ रहे हैं और दोनों ही एक दूसरे से कुछ कहने से बच रहे हैं, क्योंकि वहाँ कुछ भी बोलना झूठ बोलना ही होता। इतना सब कह चुकने के बाद भी क्या आप विश्वास करेंगे, कि मेरी स्थिति वही है जो मैंने शुरुआत में बयान की थी। मुझे अचानक लग रहा है कि मैंने यह सब क्या कहा? जो असली बात कहनी थी वह तो रह ही गई। औरों तक तो ठीक है मुझे तो लगता है नसीर को भी यह पता नहीं है कि वो क्या कुछ है, उसने कितने ऐसे यादगार क्षण हम सब को दिये हैं जो उससे ज्यादा अब हमारे हैं। उसने जो दिया था, उसमें हमने जाने कितना, और जोड़ दिया है क्या नसीर को यह पता है?

हिन्दी सिनेमा के राष्ट्रीय पुरस्कारों का अलंकरण

मध्यप्रदेश फ़िल्म विकास निगम द्वारा हिन्दी सिनेमा में उच्चतर जीवन मूल्यों और श्रेष्ठ कलात्मक उपलब्धियों को सम्मानित करने तथा वस्तुपरक, प्रामाणिक और उत्तरदायी सिनेमा सम्बन्धी लेखन को मान्यता व समर्थन देने की दृष्टि से प्रतिवर्ष सर्वश्रेष्ठ हिन्दी फ़िल्म के नाम से इक्यावन हजार रुपये, सर्वश्रेष्ठ हिन्दी फ़िल्म निर्देशक के नाम से इक्कीस हजार रुपये और सर्वश्रेष्ठ हिन्दी लघु फ़िल्म के नाम से ग्यारह हजार रुपये के राष्ट्रीय पुरस्कारों की स्थापना की गयी है।





मध्यप्रदेश फ़िल्म विकास निगम द्वारा स्थापित ये राष्ट्रीय सिनेमा पुरस्कार हिन्दी सिनेमा के सबसे बड़े पहले अलंकरण हैं।









गत 24 फरवरी को भोपाल में
आयोजित फिल्मोत्सव और
सिनेमा अलंकरण समारोह में वर्ष
1991 के फिल्म पुरस्कारों का
वितरण किया गया। प्रख्यात
फिल्म निर्देशक
श्री ऋषिकेश मुखर्जी ने
राष्ट्रीय फ़िल्म विकास निगम और
दूरदर्शन को सर्वश्रेष्ठ फ़िल्म **दीक्षा**
के लिए,
नाना पाटेकर को सर्वश्रेष्ठ फिल्म
प्रहार के निर्देशन
के लिए और
निर्माता विकास मोहन को द्वितीय
सर्वश्रेष्ठ फिल्म **लिबास** के लिए
अलंकृत किया।

इस अवसर पर निगम द्वारा जारी
दो महत्वपूर्ण प्रकाशनों
भारतीय फिल्म वार्षिकी
का विमोचन
मुख्यमंत्री श्री सुन्दरलाल पटवा
एवं **अशोक कुमार** का विमोचन
नाना पाटेकर ने किया।

मेट्रोपॉलिस

(महानगर)

□ फ्रिट्ज़ लेंग

सूरज जब महानगर के पीछे डूबा, घर पहाड़ों की ओर
पलट गये और सड़के घाटियों की ओर, और रोशनी का
एक झरना, जो लगता था, ठंड में किटकिटा रहा है, फूट
पड़ा सारी खिड़कियों से।

विपरीत दिशाओं से लगातार निकल कर तिरछी रेखाएँ स्क्रीन पर मुख्य शीर्षक बनाती है: **महानगर**। अक्षरों में से समपार्श्वीय आकारों में प्रकाश प्रस्फुटित होता है, जबकि नगर की मीनारें और मकान पीछे **पुतली** में दिखाई देते है। दृश्य में चलती-फिरती परछाईयाँ फिर डिज़ॉल्व के बाद महानगर की जंगी मशीनों के शॉट्स का सिलसिला:

विशाल पिरामिडी पिस्टनें धीरे-धीरे ऊपर नीचे चलती हुईं। घूमते पहिए। विद्युतरोधी। छड़ें और चमकदार शाफ्ट। कैम और पेंचदार गियर। धीमी गति से घूमते हुए एक बड़ी मशीन के दाँते। विशाल वाष्प-पेटी के वाल्व गियर सुस्ती से आगे-पीछे होते हुए। बाकी दाँते धीरे-धीरे चलते हुए। अध्यारोपित दाँते और पहिए। डिज़ॉल्व।

बाबेल की नयी मीनार की दीर्घाकार घड़ी के फलक पर
महानगर के मशीनी केन्द्र में - पल सरकते हैं, अनवरत
अपने आने में जैसे जाने में।

घड़ी सिर्फ़ दस भागों में विभक्त है; दो मुख्य भुजाएँ प्रायः लम्ब सेकंड की भुजा झटका खाते हुए घूमती है।

अध्यारोपित पिस्टनों, गियर और केबिल ड्रमों का घूमते और पूर्वस्थिति में लौटते हुए एक और शॉट।

सेकंड की सुई उर्ध्व स्थिति में पहुंचती है।

खड़ी चट्टान जैसे कार्यालयों और कारखानों के बीच, सफ़ेद भाप एक भोंपू से फूट पड़ती है।

महानगर आवाज़ ऊँची करता है। महानगर की मशीनें
दहाड़ती है, उन्हें भूख लगी है।

शीर्षक : दिन की पाली

स्टील की एक बड़ी जाली मशीन-कक्षों में जाने वाले गलियारे में लगी हुई है अंदर जाते हुए श्रमिकों की एक कतार दायीं ओर बैक-व्यू में दिखाई देती है जबकि खत्म हो चुकी पाली हमारी ओर मुँह किए जाली के पीछे खड़ी है। जाली धीरे से ऊपर उठती है।

फिर उनका सप्राण आहार एक दूसरे को धकियाते हुए एक
समूह में आता है ..... आदमी, आदमी, आदमी - सब के सब
एक जैसी वर्दी में, गले से टखने तक गहरी नीली पोशाक,
नंगे पैरों में वही सख्त जूते, उन्ही काली टोपियों में कसकर दबे, बाल।

हम गुफ़ानुमा गलियारे में झांकते है। मुख्यद्वार में से एक रोशनी चलती चली जाती है और कतारबद्ध दिन की पाली तेजी-तेजी अपने पैर घसीटते हुए, जबकि लौटती हुई पाली उसकी आधी गति से बाहर आती है।

और उनके पास था वही चेहरा । और वे सब लगते थे एक
हजार साल पुराने ..... वे अपने पैर आगे रखते थे पर वे चलते
नहीं थे। बाबेल की नई मीनार, महानगर का मशीनी केन्द्र,
जनसमूह को जैसे उगलता था वैसे निगल भी जाता था।

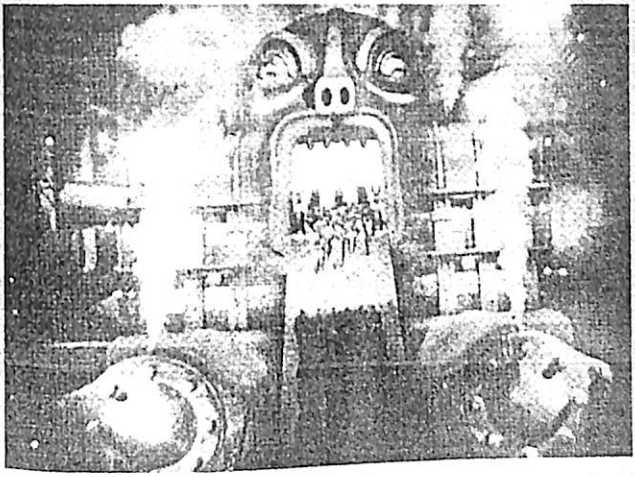
रिर्वस शॉट में दिखता है, दोनों पालियाँ एक दूसरे के बगल में कतारबद्ध हो रही हैं। चीखता हुआ भोंपू नीचे से एक बार फिर दिखाई देता है।

पेतर नोस्टर-कभी न रूकने वाली यात्री-लिफ्ट, रहट
की तरह, बाबेल की नई मीनार को दो हिस्सों में काटते हुए -
आदमियों को इकट्ठा करती थी और उंडेलती जाती थी।

हम यात्री-लिफ्ट के एक कठघरे को देखते है; अंदर जाते हुए लोग फ्रेम के निचले हिस्से में दिखाई देते हैं और 6 की पंक्ति बना भीतर दाख़िल होते हैं..... गलियारे में अभी भी दोनों पालियाँ अगल-बगल कतार बनाते हुए। लिफ्ट में 6 आदमियों की आखिरी कतार सिल सिलेवार घुस आती है। एक फाटक कमर की ऊँचाई तक उठता है; आपरेटर पहिया घुमाता है और लिफ्ट धीरे-धीरे नीचे उतरने लगती है, उसी के साथ कैमरा भी।

शीर्षक : धरती की सतह से बहुत नीचे कामगारों का शहर

लिफ्ट के साथ ही कैमरा भी अंधेरे शॉफ्ट से नीचे उतरता जाता है। वे तले तक पहुँचते



हैं और श्रमिकों के झुके हुए सिर के ऊपर से हमें कामगारों के शहर की ऊँची चाल दिखाई पड़ती है, एक विशाल छत के नीचे से उठती हुई। बाहर से दिखता है, कठघरा शॉफ्ट के तले तक आकर थम गया है। फाटक नीचे होते ही श्रमिक एक स्वर में पांव घसीटते हुए आगे बढ़ते हैं, जमीन पर नज़रें गड़ाये।

आदमी, आदमी, आदमी - और वे सब लगते थे एक हज़ार
साल पुराने। वे चलते थे झूलती हुई मुट्ठियाँ लिए, वे चलते
थे लटके हुए सिर लिए। नहीं, वे अपने पैर आगे रखते
थे पर चलते नहीं थे .....

अब हम एक साथ तीन लिफ्ट शॉफ्ट देखते हैं, हर एक में से श्रमिकों की एक कतार निकलती है; पृष्ठभूमि में लिफ्ट फिर ऊपर जाती है।

—और उन घरों की भयावह शान्ति, जिनमें आदमी नहीं
आँकड़े रहते थे, जो सिर्फ दरवाज़ों के पास चस्पा सूचना -
पत्रों से पहचाने जाते थे।

कामगारों के शहर के एक बड़े चौक का हाई शॉट। दोनों तरफ चालें है, खिड़कियों और किवाड़ो से रोशनी बाहर आ रही है, बीच में एक मंच पर एक विशाल घंटा और दो लीवर वाली एक स्वचलित मूँगरी है। श्रमिकों का दस्ता पैर घसीटते हुए फ़ेड आऊट आगे बढ़ता है और अपने बसेरों की ओर तितर-बितर हो जाता है।

'लड़कों का क्लब', शायद, सारे महानगर में सबसे अधिक
रमणीय था, कोई आश्चर्य की बात नहीं क्योंकि, जिनके लिए
मशीन के पहिए का एक चक्कर सोना उगलता था, उन
पिताओं ने यह मकान अपने बेटों को उपहार में दिया था।
यह मकान कम जिला ज्यादा था। उसमें थीं रंगशालाएँ,
छविगृह, व्याख्यान - कक्ष और एक पुस्तकालय ..... चौगान
और अखाड़ा और 'सदाबहार बाग़ीचे।

शीर्षक: जितना नीचे कामगारों का शहर था, उससे उतना ही ऊपर था *मास्टर मैन* का अखाड़ा, *जॉन मास्टर्स्मैन* महानगर का सबसे बड़ा रईस।

हमें विशाल अखाड़े की ऊँची, खिलाड़ियों की प्रतिमाओं से पटी, दीवारें दिखाई देती है। पृष्ठभूमि में एक विशाल बाड़ा है और केन्द्र में धावकों और नवयुवकों का एक समूह दौड़ की तैयारी करते हुए। नवयुककों में से एक, फ्रेडर, एक ऑफ़-स्क्रीन साथी से जोशो खरोश से बतिया रहा है। फिर वह हमारी ओर मुड़ता है और धावकों को देख ताली बजाता है।

बाकी नवयुवकों की तरह वह भी बेटों के घर में सफ़ेद
रेशम पहने हुए था, जिसे वे सिर्फ़ एक बार पहना करते थे
और वे मुलायम लचीले जूते और उनके बेआवाज़ तलवे

सफ़ेद रेशम में सजे नवयुवक धावकों को एकत्र होते हुए देख रहे हैं। फ्रेडर एक बाँह उठाता है।

और सारे धावक, सभी कमर तक निर्वस्त्र, उद्गम स्थल पर झुकते हैं फ्रेडर अपना हाथ हिलाकर दौड़ शुरू होने का संकेत करता है .... धावक अपने रास्तों पर झपट पड़ते हैं। दौड़ते हुए धावकों के आगे कैमरा ट्रैक करता हैं ..... उधर नवयुवक मैदान में दूसरी ओर पहुँच गए हैं। वे, वहाँ पहुँच कर समाप्ति रेखा पर प्रतीक्षा कर रहे हैं। वे चिल्ला रहे हैं और हाथ हिला कर धावकों को उकसा रहे हैं। हम फिर से धावकों को ट्रैक करते हैं। वे सब जवान हैं और मजबूत, छोटे बच्चों जैसे उत्साह से भरें।
जैसे ही विजेता ने सीमा पार की, दर्शक चीखते हैं और हाथ हिलाते हैं।

शीर्षक : लेकिन महानगर में खेल ही चमकदार यौवन (अमीरजादों) का एकमात्र मनबहलाव नहीं हैं।

हम सदाबहार बगीचों में चलते हैं, लड़कों के क्लब में ....

सदाबहार बगीचों की काँच की छत दूधिया रोशनी में
नहाई हुई थी ....

.... बल खाते हुए विचित्र निक्षेप छतों को छूते हुए; हर तरफ़ हरियाली है। बीच में एक दुबला- पतला, अधपके बालों वाला गृह-प्रबंधक, टेल कोट और सफ़ेद मक्खनी गले

वाली पोशाक पहने खड़ा है; उसके ताली बजाते ही लड़कियों का एक झुंड, सितारों जड़े उत्तेजक पहनावे में उसके गिर्द इकट्ठा हो जाता है।

अपने अद्भुत पहनावे, रंगे पुते चेहरे, आँखों पर चढ़े
नकाब, और झक्क सफ़ेद नकली बालों से ढके सिर में,
खुश्बूदार फूलों जैसी वे लगती थीं जैसे कमख्वाब में सजी
चीनी-मिट्टी की गुड़ियाएँ, किसी उत्कृष्ट कलाकार की कृति,
बिकाऊ नहीं बल्कि आल्हादक भेंट।

हम ऐसी दो लड़कियों को देखते हैं ; उनमें से एक गृहप्रबंधक की ओर बढ़ती है, ऑफ स्क्रीन, जबकि दूसरी हमारी ओर अपनी नग्न पीठ किए खड़ी है, जो सलमों-सितारों की आकर्षक डिज़ाइन से ढकी है।

एक और लड़की तिकोनी टोप और क्रिनोलीन के घाघरे में, अपने नग्न वक्ष को झीने शाल से ढंके हुए, ऑफ - स्क्रीन गृह-प्रबंधक के आगे सजदे में झुकी हुई है।

एक दूसरी कमोवेश चलन के मुताबिक कपड़े और एक अलंकृत टोपी पहने, कैमरे की तरफ़ मुँह किए झुकी हुई है।

लड़कियाँ गृह-प्रबंधक को चारों ओर से घेरे हुए खड़ी हैं; उनमें से कुछ फ़ोरग्राऊंड की ओर बढ़ जाती है, जबकि गृह-प्रबंधक लहरदार खंभों के पीछे खड़ी बाकी लड़कियों की ओर मुड़ता है।

ये सब सुविकसित सुन्दर परिचारिकाएँ हैं जिनके प्रशिक्षण के
लिए आर्किड की नई नस्ल की काश्त से ज्यादा समय दरकार था।

गृह-प्रबंधक - लम्बोतरे मुँह वाला, अधेड़, चश्मा पहने हुए, सफ़ेद किनारी वाला रूमाल अदा से हाथ में दबाए - ऑफ़ - स्क्रीन लड़कियों से मुखातिब होता है, इशारे से उन्हें समझाते हुए कि मेहमानों का किस तरह अभिवादन करना है। उसके संकेत के उत्तर में, तिकोनी टोपी वाली लड़की पंजो के बल नज़ाकत से फिरकी खाती है, अपनी नग्न पीठ दिखाते हुए।

गृह- प्रबंधक उसे पकड़ कर दूसरी दिशा में घुमा देता है। लड़की फ़िर से गोल घूमती है।

ऊँचे कोण के एक लाँग शॉट में एक अर्द्धनग्न लड़की एकाएक समाने से भागती हुई आती है और लहरदार खंभो के पीछे छुप जाती है; सफ़ेद रेशम में सजा एक युवक - (यह फ्रेडर है)- उसका पीछा करता है, लेकिन दूसरी लड़कियाँ मज़ाक में उसका रास्ता रोक लेती हैं। मस्ती में हँसते चिल्लाते हुए फ्रेडर खंभो के गिर्द लड़की का पीछा करता है, लुकाछिपी का यह खेल कुछ देर यूँ ही चलता है। अंततः वे बायी ओर भाग जाते हैं।

खुशी से गुनगुनाती इन्द्रधनुष जैसी, हँसी की अनुगूंज मेहराब

की तरह नौजवानों के ऊपर तनी हुई थी।

बगीचे के दूसरे कोने में अठखेलियाँ करते फव्वारे और घास के मैदान पर यहाँ-वहाँ फुदकते हुए मोर। पानी की जगमगाती धाराओं के बीच लड़की सहसा अंदर आती है और फव्वारे के पीछे छुप जाती है, फ्रेडर उसका पीछा करते हुए आता है इधर उधर झाँकते हुए।

स्क्रीन पर पानी की धारा चमकती है काली पोशाक और तिकोनी टोप वाली लड़की, फव्वारे के पीछे से झाँकती है और अपनी अनावृत बाँहे उठाकर पुकारती है,

शीर्षक : फ्रेडर

उसकी आवाज़ सुन फ्रेडर तेजी से पलटता है।

लड़की मुस्करा कर फव्वारे के पीछे से हाथ हिलाती है .....

फ्रेडर की आँखों में चमक उभरती है और वह आगे बढ़ता है।

जैसे-जैसे वह फव्वारे के हौज के गिर्द उसका पीछा करता है, मोर तितर-बितर हो जाते हैं।

वह एक ओर दुबक जाती है, फ्रेडर को अदा से पुकारते हुए।

उधर फ्रेडर भी उसे पुकारता है और मुस्कराते हुए फव्वारे के दूसरी ओर झपटता है।

एक बार फिर दोनों एक-दूसरे को चकमा देते हुए हौज़ के आस-पास भागते हैं, लड़की हमें अपनी अनावृत पीठ और पैर दिखाते हुए।

फ्रेडर चमकती फुहारों के बीच लड़की को पुकारते हुए।

पानी के ही बीच लड़की ऊपर नीचे कूदते हुए अपनी बाँहे हिलाती है।

फ्रेडर फुहारों के बीच से हाथ हिलाते हुए निकलता है ....

वे पुनः कुण्ड के गिर्द नाचते है।

लड़की पार्श्व-चित्र (Profile) में दिखाई देती है; जैसे ही फ्रेडर उसकी ओर एक बार फिर झपटता है वह चौंक कर बायीं ओर भागती है।

फव्वारे की दूसरी तरफ़, लड़की फुदकते हुए उसे लुभाती है।

ऑफ- स्क्रीन लड़की पर फ्रेडर पानी उछालता है।

वह किलकारी मार कर वहाँ से भागती है।

फ्रेडर भी उसी समय आगे झपटता है .....

और फव्वारे के सामने वे दोनों टकराते है। फ्रेडर लड़की को अपनी भुजाओं में ले लेता है; जैसे ही वह उसकी ओर झुकता है वह खिलखिला उठती है। हौले से, अपनी बाँहे उसकी गर्दन के गिर्द रखती है।

उसकी चमकीली, सुकोमल देह उठी, नितम्बों पर से उसी लय में सिहरती हुई जिसमें आदमी का साँस छोड़ता हुआ

वक्ष।

वे क्लोज़-अप में दिखाई देते हैं, फ्रेडर झुकता है, अपने होंठ उसके समीप ले जाता हुआ।

अचानक हम बगीचे में खुलने वाले सजीले दरवाजों की ओर देखते हैं। लंबी गरदन वाले सारस दरवाज़े तक पहुँचती सीढ़ियों के सामने टहल रहे हैं। दरवाज़ा जरा सा खुलता है। फ्रेडर, जो लड़की को चूमने ही जा रहा होता है, सिर उठा कर देखता है . .

ज्यों ही धीरे-धीरे दरवाज़ा खुलता है एक नवयुवती बाँहे फैलाये खड़ी दिखती है, उसके पीछे फटे-पुराने कपड़े पहने बच्चों का झुंड है। वह धीरे से दहलीज की ओर आगे बढ़ती है।

फ्रेडर दरवाज़े की तरफ़ देखते हुए लड़की को पाश से मुक्त कर देता है; वह सीधे खड़े होकर मुड़ कर देखती है।

खुले द्वार से बच्चों का एक हुजूम भीतर आया। वे सब
एक दूसरे के हाथ पकड़े हुए थे। उनके चेहरे बौनों जैसे
थे, उदासीन और प्राचीन। वे थे चीथड़ों से ढँके छोटे-छोटे
पुतले पिंजर। बदरंग बालों और विवर्ण आँखों वाले।
कृशकाय नंगे पैरोंवाले। बेआवाज़ वे चलते थे अपनी
नेता के पीछे।

वह तरूणी, जिसका नाम **मरिया** था धीरे-धीरे सीढ़ियों के किनारे की ओर बढ़ती है; महानगर के बच्चे उसके पीछे हो लेते हैं। **मरिया** का एक करीबी चित्र (Closer shot), पुतली के धुधला जाने का आभास (hazed iris effect), जैसे ही वह आगे बढ़ती है, बच्चों के गिर्द अपनी बाँहे लपेटे, बच्चे अचम्भित से बगीचे को देख और दिखा रहे हैं।

हँसी थम चुकी, कोई हिला तक नहीं। कमख़ाब में सजी
अर्द्धनग्न स्त्रियों के हाथ-पाँव जरा भी नहीं हिले। वे खड़ी
रहीं और देखती रहीं।

फ्रेडर और वह लड़की फ़व्वारे के पास निःशब्द खड़े हैं, जबकि बाकी लोग बेचैनी में आगे बढ़ आते हैं; ऑफ-स्क्रीन नज़ारे को देखते हुए।

उनकी अगुआ अभी लड़की ही थी। कुँवारी **मारिया** जैसा
ओजपूर्ण मुखमंडल, माँ के जैसी सौम्य मुखाकृति। उसने
दोनों हाथों से दो कृशकाय बच्चों को थाम रखा था। वह
बिल्कुल स्थिर खड़ी थी, बारी-बारी उस नौजवान युगल
को देखते हुए, संयम की भेदक दृष्टि से।

मारिया पुतली में दिखाई देती है (Seen in iris), सादी बड़े कॉलरवाली पोशाक पहने हुए। बच्चे उसके क़रीब सिमट आते हैं, उसके मुँह की ओर देखते हुए जैसे वह एकाग्रता से ऑफ़-स्क्रीन ज़मा उन नौजवानों को।



फ्रेडर खड़ा है और उसके पीछे खड़ी वह लड़की उसके कंधे के ऊपर से यह सब उत्सुकतापूर्वक देख रही है; वह **फ्रेडर** को पकड़ने की चेष्टा करती है लेकिन वह हाथ उठा कर उसे रोक देता है, **मारिया** को अपलक देखता हुआ।

वह निश्चय ही सेविका थी और स्वामिनी भी, परमपावनता
और साकार दयालुता भी, उसकी सुंदर भवें थी अच्छाई का
किरीट; उसकी वाणी, करुणा; हर शब्द एक गति।

अभी भी आईरिस में दिखती हुई **मारिया**, हाथ उठाती हैं; उसकी निगाहें **फ्रेडर** पर टिकी हुई हैं और वह कहती है :

शीर्षक : देखो - ये तुम्हारे भाई है :

मारिया बच्चों को आगे बुलाती है, उनकी ओर मुड़कर वह उन्हें सामने वाला दृश्य दिखाती है ....

जबकि महानगर के अमीरज़ादे हरियाली और लहरदार स्तंभो के बीच खड़े हैं, स्तंभित, दरवाज़े की ओर ताकते हुए। उन सब में भी **फ्रेडर** की आँखे मारिया पर से हटाए नहीं हटतीं।

खड़ी है, क्लोज़ अप में, उसकी दृष्टि फ्रेडर पर निरंतर ठहरी हुई .... वह भी खड़ा उसे एकटक निहारते हुए और वह लड़की हक्की-बक्की उसके कंधों के ऊपर से यह सब देखते हुए।

सेवक आए, दरबान आए। संगमरमर और काँच
की इन दीवारों के बीच, सदाबहार बगीचों के दूधिया
गुम्बद के नीचे, रोष और परेशानी, आवाजों की आपाधापी
का अल्प लेकिन अभूतपूर्व समाँ रहा।

गलियारे के दृश्य का लाँग शॉट। वास्कट (Waistcoat) पहने चपरासी दोनों ओर खड़े हुए हैं। गृह-प्रबंधक धड़धड़ाता हुआ आता है। उत्तेजित, इधर से उधर घूमते हुए वह चपरासियों से जवाब-तलब क़र रहा है: लेकिन वे सब कंधे उचका और हाथ हिलाकर अनभिज्ञता ज़ाहिर करते है। वह उन्हें बच्चों को बाहर फेंक देने का इशारा करता है।

युवती लगता था अभी भी प्रतीक्षा कर रही है। धूसर
सहमे बालकों के बीच वह यद्यपि एकदम निस्सहाय
खड़ी थी परन्तु किसी की हिम्मत नहीं थी कि उसे छू लें।

बच्चे गलियारे में आइरिस में दिखाई देते है, मारिया उनके बीचों-बीच खड़ी है। एक चपरासी उस तक आता है और कुछ कहता है; वह धीरे-धीरे पीछे हटती है ..... कुछ और चपरासी गलियारे में आ गये है: मारिया बच्चों को पुकारती है, मुड़ती है और अपने रेवड़ को बाहर हाँककर ले जाती है। चपरासी उनके पीछे जाते हैं। फ्रेडर अभी एक हाथ से सीना पकड़े, स्तंभित खड़ा है। उसके साथ वाली लकड़ी हौले से उसके हाथ पर अपना हाथ रखती है और दिलासा देने के लिए कुछ कहती है, लेकिन वह उसे परे धकेल कर आगे बढ़ जाता है।

इसी बीच बच्चों और चपरासियों की पीठ पर फाटक बंद होता है। फ्रेडर फव्वारे के कुंड से नीचे उतरता है और गृह-प्रबंधक को संबोधित करता है।

शीर्षक : वह कौन थी ?

फ्रेडर सीढ़ियों के तले पर खड़ा है और गृह-प्रबंधक दरवाज़े से वापस लौटते हैं, निराशा में सिर हिलाते हुए

शीर्षक: कोई नहीं एक कामगार की बेटी भर।

गृह-प्रबंधक चिंतित सा फ्रेडर को देखता है जो सीने पर कसी मुट्ठी लिए आत्मविस्मृत सा साहसा वहाँ से चला जाता है।

उसने अपने चेहरे पर एक विलक्षण शख्सीयत की
भावशून्य दृष्टि को महसूस किया। उसे लगा वह गरीब
है और गंदा भी। चिड़चिड़ाहट में, जिसमें कि उसकी मनः स्थिति
और भी दयनीय हो गई, वह क्लब छोड़

कर बाहर चला आया। उसे लगा उसकी नसों में ज़हर
भर गया है।

फ्रेडर झपट कर बाहर जाता है और पृष्ठभूमि (Background) में कुछ सीढ़ियाँ उतरता है, उसके पीछे फाटक कुछ देर झूलता रहता है। फ्रेड आऊट।

शीर्षक : विशाल मशीनें, जमीन से काफ़ी नीचे, फिर भी कामगारों के शहर से बहुत ऊपर।

हम महानगर के एक अति विशाल मशीन-कक्ष में झाँक रहे है। कंकरीट के ढेर पर टिकी हुई बड़ी शहतीरें; छत के करीब घूमते हुए ड्रम और चमकती बत्तियाँ, दोनों ओर कामगार वर्दी में सिर से पाँव तक ढँके हुए, अलग-अलग खण्डों में, डायलों पर नज़र रखते और लयबद्ध यांत्रिक क्रिया में लगे हुए। एक छोटा सा सफ़ेद धब्बा, फ्रेडर शॉट के बीचोंबीच पहुँच जाता है और बौखलाया सा उस दृश्य को देखता है ....

कमरे के ऐन बीच में दुबकी हुई थी **पेतर नोस्तर मशीन**।
गजानन, गणेश जैसी। चमकते तेल से सनी। दमकते अंगों
वाली....

कमरे के दूसरे सिरे पर एक ढलान है जो एक बड़े द्वार तक पहुँच रहीं है, जिसके पीछे बड़े चमकते हुए अराल घूम, उठ और गिर रहे है; दो बड़ी वाष्प - पेटियों में से एक के बाद एक दो सफ़ेद पंखों जैसी भाप दोनों ओर से बाहर निकल रही है और उनके पीछे पैनल पर खड़े श्रमिक कठपुतलों समान झटके खाते हुए लीवर और स्विचों को चला रहे हैं।

हम केन्द्र (Foreground) में एक वाष्प-पेटी और उसके पीछे कठपुतलों - जैसे श्रमिकों को देखते हैं।

तीन श्रमिक अपने पैनल पर खड़े हैं; अग्रभाग में (Foreground) वाष्प पेटी में से सफेद पंख निकल रहे हैं, जबकि दायीं ओर विशाल अरालें घूम रही हैं।

वाष्प पेटी के अगले हिस्से में लगी बड़ी ढिबरी कैमरे के ठीक सामने।

छः श्रमिक अपने पैनल पर खड़े हैं। तीन के ऊपर दूसरे तीन।

पुनः वाष्प पेटियों में से भाप बाहर आती है और श्रमिक अचकचा जाते हैं, विशाल धुरियाँ चित्र (Shot) के केन्द्र में घूमती हैं ।

मशीन कक्ष के एक हिस्से में एक श्रमिक, हमारी ओर पीठ किए, डायलों, लीवर, स्विच और चौंधियाती रोशनी वाले एक वृहत पैनल के आगे खड़ा है। पैनल के केन्द्र में एक बड़ा सा थर्मामीटर है जिस पर खतरे का निशान दिखाने वाले दिशा चिन्ह खुदे हुए हैं। श्रमिक स्विचों और लीवर को बौखलाई लय में चलाता, यहाँ वहाँ भाग रहा है।

वह महानगर के तमाम श्रमिकों जैसी वर्दी पहने हुए था

गरदन से टखनों तक, गहरी नीली, सख्त जूतों में नंगे पाँव,
काली टोपी से कस कर दबे बाल ....

थकान की चरमसीमा में भी वह एक स्विच तक पहुंचने के लिए प्रयासरत है..... इसी बीच थर्मामीटर में तापमान धीरे-धीरे खतरे के निशान की ओर बढ़ता हुआ। जैसे ही श्रमिक स्विच तक पहुंचने की कोशिश करता है, उसके आगे पैनल पर एक रोशनी चमकती है।

वह मशीन पकड़कर लटका हुआ है, भयाक्रान्त ऑफ़ - स्क्रीन थर्मामीटर की ओर देखते हुए....

उधर थर्मामीटर में तापमान निरंतर बढ़ता हुआ।

श्रमिक घोर निराशा में झटके से पैनल की ओर ऊपर बढ़ता है।

उसका लुंज हाथ एक वाल्व पर ....

तापमान बढ़ता है ....

पैटर नोस्तर मशीन की वाष्प पेटियों से भाप निकलती है, विशाल धुरियाँ घूमती हैं और दोनों ओर अपनी पैनलों पर तैनात आदमी झटके खाते हुए।

पारा अब लगभग खतरे के निशान तक चढ़ आया है .... और पैटर नोस्तर मशीन का सब कुछ पगलाई गति से चल रहा है।

फ्रेडर अभी तक कंकरीट के चबूतरे के पास खड़ा है, भयभीत सा अपने आगे का दृश्य ताकते हुए।

धुरियाँ अभी भी घूमती हुई अग्रभाग (Foreground) में भाप की फुहारें छोड़ती हैं और उसके साथ ही श्रमिकों की गति अधिक से अधिकतम होती है।

थर्मामीटर का पारा अब खतरे के निशान तक पहुँच गया .... भाप का एक बादल सहसा फूट पड़ा पैटर नोस्तर मशीन के पेट से।

इसी धमाके में एक श्रमिक अपने पैनल से पीछे फिका जाता है। फ्रेडर एक हाथ उठाए, भयातुर चीख मारता हुआ आगे दौड़ता है।

वह विशाल मशीन नीचे से दिखाई देती है; सारा कक्ष भाप से भर गया है और श्रमिक अपने स्थानों से छलाँग लगाते हैं।

एक बड़ी पेटी के चारों ओर बल खाती हुई भाप ; एक श्रमिक की छाया कहीं ऊपर से गिरती है।

श्रमिकों की काली छायाएँ पके फलों जैसे कंट्रोल पैनल से नीचे जमीन पर टपकती हैं, उसी मशीन के आस-पास बल खाती हुई भाप वेग से बाहर आती है।

एक कामगार अपनी सुलगती हुई पोशाक से खुद को अलग करने की कोशिश कर रहा

है। कई और आगे की ओर भाग रहे हैं।



फ्रेडर जमीन पर बैठा दिखाई देता है जाहिरी तौर पर धमाकों के असर से हिला हुआ। वह एकाएक घुटनों के बल खड़ा होता है।

पैटर नोस्टर मशीन नीचे से दिखाई देती है। कक्ष की अधिकांश बत्तियाँ गुल हो चुकी हैं। भाप के बादल एक सफ़ेद रौशन विस्तार में तैरते हुए। अचानक केन्द्र में एक भद्दा वृहत चेहरा भाप में उभरता है: घूमती धुरियों वाला रन्ध्र (aperture) एक खुले हुए मुँह में तब्दील हो जाता है जिसमें नीचे दाँतों की एक पंक्ति और उस तक पहुंचने के लिए एक ज़ीना है।

फ्रेडर आगे झुकता है, इस दृश्य को दहशत में ताकते हुए और चीख़ता है:

शीर्षक : मोलोख ।

पुनः वही दृश्य, वाष्प भरा कक्ष धीरे-धीरे फेड होता हुआ। आश्चर्य में खुले मुँह वाले चेहरे के पास दो पादरी दिखाई देते हैं। उसके मुँह में जाने वाले द्वार-मार्ग में खड़े, नास्तिक पूजा (Pagan worship) की अवस्था में बाँहें उठाए। **फ्रेडर** दीवार से टिका हुआ सरकता है भयभीत सा यह सब देखता हुआ। वह हाथ उठाता है जैसे यह दृश्य परे धकेल देना चाहता हो। हम फिर से वह खुला हुआ जालिम पेट देखते हैं; पादरी अपनी बाँहे उठाये उसके दोनों ओर खड़े हैं, चमकदार क्रैंक के बीच धुएँ और भाप के बादलों में गिरते-पड़ते अधनंगे श्रमिक दिखाई पड़ते हैं और उन्हें फेंकते-पटकते योद्धाओं

सी आकृतियाँ।

तः फ्रेडर पर जो भयाक्रान्त यह सब देख रहा है। मशीन कक्ष का लाँग शॉट; अग्रभाग विशाल वाष्प पेटियाँ भाप की पिचकारियाँ फूँक कर बाहर निकालती हुई, जबकि केन्द्र प्रहरी अधनंगे श्रमिकों की एक कतार को सीढ़ियों के ऊपर हाँकते हुए; गहरे रंग की र्दी पहने श्रमिकों की एक लम्बी पँक्ति उनके पीछे से निकलती हुई घूमती धुरियों के चे कतार दर कतार गायब होती है।

डर अभी भी सदमे में फर्श पर घुटनों के बल झुका हुआ; वह एक हाथ आगे करता ....

काएक दिवा स्वप्न (Vision) फेड होता है, हम मशीन कक्ष को सच में देखते हैं। भाप के बादल इधर-उधर हो गये हैं और धुरियाँ स्थिर है। श्रमिक जल्दी-जल्दी अपने घायल थियों की मदद करते हुए, उन्हें स्ट्रेचरों पर ले जाते हुए, जबकि दर्जन भर कामगार बड़ी शीन के सामने अपना स्थान ग्रहण करते हैं।

ग्रभाग में (Foreground) में मृत और घायल लोगों को एक जुलूस धीरे-धीरे रता है और फ्रेडर यह सब देख दीवार में गड़ा जाता है। स्ट्रेचर पर ले जाये जा रहे क श्रमिक को देखने वह चौरस फर्श पर आगे बढ़ता है।

से ही आखिरी घायल ले जाया जा रहा होता है हम वापिस मशीन पर लौटते हैं। नई ली अपनी जगह ले चुकी है; विशाल धुरियाँ फिर घूमना शुरू करती हैं। पेटियों के नों ओर से वाष्प पिचकारियाँ एक के बाद एक बाहर निकलती हैं।

डर एक पल यह नज़ारा देखता है फिर सहसा मुड़ कर भाग जाता है। हम कुछ दूर ढ़ियों के नीचे सड़क पर एक सफ़ेद शोफ़र - ड्रिवन गाड़ी देखते हैं। जैसे ही फ्रेडर ढ़ी से सीढ़ियाँ उतर कार की ओर बढ़ता है टोकरियों से लदी लारियाँ पृष्ठभूमि (background) से गुज़रती दिखाई देती हैं।

र की खिड़की से दिखाई देता है फ्रेडर लपक कर दरवाज़ा खोलता है और चालक से हता है :

र्षक : मेरे पिता के यहाँ।

ह अंदर घुस कर धड़ाक से दरवाज़ा बंद करता है और कार चल पड़ती है। गगनचुंबी क्ट्री और ऑफ़िस ब्लॉक के बीच बिछे पुल पर कार तेजी से आगे बढ़ती है जबकि मगारों को ले जा रहे ट्रक एक उठी हुई सड़क पर धीमी गति से बढ़ रहे हैं।

र की इमारतों की कंदराओं जैसी दीवारें सड़क के स्तर से काफ़ी ऊपर तक उठी हुई। रों और रेलगाड़ियाँ ओवरहेड रास्तों पर आगे बढ़ते हुए, हवाई जहाज बिजली के पतंगो हे हवा में चक्कर लगाते ......

कि बहुत नीचे धरती जीवंत है चीटियों जैसी आवा-जाही से सुगबुगाती। हम फिर

से कंदराओं जैसी सड़कों को देखते हैं; उन सब से ऊपर, मंजिल के ऊपर मंजिल, है एक इमारत जिसका नाम बाबेल की नई मीनार।

इसी बाबेल की नई मीनार के ऊपरी (कपाल में)
रहता था एक आदमी जो स्वयं महानगर का (दिमाग)
था . . . .

दृश्य बदल कर एक बड़े दफ्तर का हो जाता है।

पृष्ठभूमि में एक खिड़की है जो नगर की ओर खुलती है और केन्द्र में एक वृहत अर्द्धगोलाकार मेज़ जिस पर घड़ियाँ और लिखने का साज़-सामान रखा है। कुछ गद्दीदार कुर्सियाँ भी पास ही एक मेज़ के साथ पड़ी हैं। एक दुबला, कृशकाय आदमी, बीस के दशक में प्रचलित स्पोर्ट-जैकट पहने, कमरे में चहलकदमी कर रहा है, ऑफ़-स्क्रीन बैठे अपने सचिवों को ऊँगली नचाकर निर्देश देता हुआ।

बाबेल की नई मीनार का कपाल आँकड़ों से पटा था . . . .
जो लयबद्ध गिरते थे एक अदृश्य स्रोत से कमरे की ठंडी
हवा में और जमा होते रहते, जैसे पानी के कुण्ड में, उस
मेज़ पर जहाँ महानगर का महान् मस्तिष्क काम करता
था, उसके सचिवों की पेंसिल की नोक के नीचे यथार्थ
बनते हुए।

उनमें से एक, जोसफ़, बड़े उत्साहपूर्वक चिन्हों और नंबरों की पंक्तियों पर पर पंक्तियाँ लिखे जा रहा है जो उसके पीछे दीवार पर चल रहे निर्देशक-यंत्र पर दिखाई दे रही हैं। वह एक के बाद एक नोट पैड भरता चला जा रहा है, एक रखता है दूसरा उठाता है, पगलाई गति से चिन्हों को लिखते हुए।

इस बीच वह कृशकाय आदमी निर्देश देता हुआ कैमरे की ओर आता है फिर ठिठकता है, एक हाथ हवा में उठाये, किसी शब्द की तलाश में।

शीर्षक : जॉन फ्रेडरसन, महानगर का मालिक

मालिक जो एक ऊँगली उठाये खड़ा है, अचानक ऑफ़-स्क्रीन कुछ शोर सुनकर पलटता है।

ऑफ़िस के दूसरी ओर दो बड़े झूलने वाले दरवाज़े हैं। उनमें से एक यकायक खुलता है और फ्रेडर अंदर आता है।

शीर्षक : पिता जी

फ्रेडरसन जिसकी पीठ हमारी ओर है, कनखियों से देखकर अपने बेटे को चुप रहने का संकेत करता है।

फ्रेडर द्वार-मार्ग में अपने ऑफ़-स्क्रीन पिता की ओर बाँहे फैलाये खड़ा है। सहसा वह अपने पीछे आ रहे दरवाज़े को खटाक से बंद होने से रोकने के लिए हाथ बढ़ाता है।

जब कभी भी वह इस कमरे में आता, फिर से
दस बरस का लड़का बन जाता था, इस एकाग्र,
सार्वभौम स्थिरता, जिसका नाम था जॉन फ्रेडरसन-और
जो उसका पिता था - उसके आगे अस्थिरता उसका प्रमुख
गुण बन जाती।

इस बीच फ्रेडरसन को वह शब्द मिल जाता है जिसे वह ढूँढ़ रहा था ..... और वह फिर से भाषण शुरू करता है। बड़ी मेज़ के पास एक टेबल पर जो तीन सचिव बैठे हैं वे एक साथ हरकत में आते हैं और बड़े लेजरों के मालिक का कहा दर्ज करते है ...

यद्यपि वे थे मूर्तियों की तरह जड़, जिनकी सिर्फ दाहिने हाथ
की लिखने वाली ऊँगलियाँ भर हिलती थीं, तथापि उनमें
से हर एक अपनी पसीने में तर भवों और अधखुले होठों
में घबराहट का अवतार नज़र आता था।

फ्रेडरसन हमसे दूर खिड़की की ओर बढ़ता है, बोलना जारी रखते हुए .... जबकि फ्रेडर जिसका हाथ दरवाजे की घुंडी पर है वेदना भारी दृष्टि से अपने पिता को ताक रहा है।

एक ओर जोसफ़ चिंतित सा यह देख रहा है। अब वह मुड़ता है और नोटबुक नीचे रख कर दीवार पर लगे निर्देशक-यंत्र को बंद कर देता है। फ्रेडर ने जो देखा है उसे याद कर वह भय से जम जाता है। जब जोसफ़ उसके पास पहुँच कर चिंतित स्वर में पूछताछ करता है तो वह उसकी बाँह पकड़ कर सारा गुबार उसके आगे उड़ेल देता है।

फ्रेडरसन, दूसरी ओर, डिक्टेशन देते हुए रुकता है और अपने बेटे की ओर निगाह डालता है .....

इधर फ्रेडर, जोसफ़ के कंधे के गिर्द हाथ रखे, बढ़ा-चढ़ा कर उस दुर्घटना का वर्णन कर रहा है।

फ्रेडरसन एक पल के लिए अपने बेटे को कठोर दृष्टि से देखकर आगे बढ़ जाता है पूर्ववत भाषण देता हुआ, पुनः दिखता है, रुकता है और ऑफ़-स्क्रीन उन दोनों को देखता है।

फ्रेडर अभी भी विस्तार से, हाथ हिला-हिला कर जोसफ़ को दुर्घटना का ब्यौरा दे रहा है, उसके चेहरे पर अवसाद छाया है।

मीडियम क्लोज़ अप में दिखाई देता फ्रेडरसन कहता है:

शीर्षक : ऐसी दुर्घटनाओं को रोका नहीं जा सकता।

हम बाकी दोनों को देखते है। फ्रेडर तेजी से पलटता है, अपने पिता की आवाज़ सुन उसका चेहरा खिल उठा है।वह लपक कर उनकी ओर बढ़ता है चिल्लाते

हुए: **पिताजी** !

यह सब कुछ ऐसा था, मानों पुत्र ने अपना
सम्पूर्ण अहम् उखाड़ डाला हो, तहस-नहस कर डाला
हो और खुद को असहाय अवस्था में अपने पिता के
हाथों में फेंक दिया हो।

वह दौड़ कर **फ्रेडरसन** के पास जा पहुँचता है और कंधों से उन्हें पकड़कर अपनी बात कहने लगता है; भयातुर हो कर अपना सिर दोनों हाथों से दबोच लेता है। उसके पिता ऑफ़-स्क्रीन **जोसफ़** को रूखाई से देखते हैं फिर एक हाथ से पुत्र का कंधा दबा कर आगे बढ़ जाते है।

जोसफ़ जो झूलने वाले दरवाज़े पर खड़ा था **जॉन फ्रेडरसन** को अपनी ओर आते देखकर घबराहट में पीछे खिसक जाता है।

जेबों में हाथ डाले **फ्रेडरसन, जोसफ़,** जो केन्द्र (Foreground) में बैकव्यू में दिखाई दे रहा है, के समक्ष जा कर खड़ा हो गया है। महानगर का मालिक बोलता है:

शीर्षक: मेरे बेटे को मशीन-कक्ष में जाने क्यों दिया गया?

रिवर्स शॉट में दिखता **जोसफ़** आग्नेय नेत्रों से **फ्रेडरसन** को देखता है, निः शब्द।

फ्रेडरसन का मुँह कैमरे की ओर है। **जोसफ़** जवाब में सिर हिलाता है।

जोसफ़ जल्दी में दरवाज़े से बाहर जाता है, **फ्रेडरसन** पलट कर जेबों में हाथ डाले वापिस कमरे के बीच में आता है।

फ्रेडर अपने पिता की ओर बढ़ आता है और हमें वह दोनों पार्श्व में दिखाई देते हैं। **फ्रेडरसन** अपने बेटे को सांत्वना देने की कोशिश करता है जो उसकी बाँह थामे उत्तेजित सा अपनी बात कह रहा है। **फ्रेडरसन** पूछता है:

शीर्षक : तुम नीचे वहाँ क्यों गये थे?

कैमरा पुनः उन दोनों पर, **फ्रेडर** जवाब देता है:

शीर्षक: मैं देखना चाहता था, मेरे भाई कैसे दिखते हैं।

फ्रेडर आगे कुछ कहे इससे पूर्व उसके पिता रोकने की मुद्रा में हाथ उठाते हैं।

फिर ऑफ़-स्क्रीन सचिवों को वहाँ से चले जाने का इशारा करते हैं। ऊपर से दिखाई पड़ता है, सचिवों ने अपनी पेंसिलें नीचे डाल दी हैं और जाने के लिए एक साथ खड़े हो गये।

कैमरा हल्का सा पैन करता है। **फ्रेडरसन** अपने बेटे को एक आरामकुर्सी की ओर धकेलता है। **फ्रेडर** अपना सिर हाथों में छुपाये आरामकुर्सी में धँस जाता है। डरी आवाज़ में बोलते हुए:

मैं मशीन कक्षों से गुज़रा - वे सब थे मंदिरों जैसे।

रे महान् देवता सफ़ेद मंदिरों में रह रहे थे।
ने देखे बाल और मोलोख, ह्वीलत्सीलोपोख्ली
र दुर्गा . . . .

के पिता सुनते रहते हैं, ऑफ़-स्क्रीन निहारते हुए।

ने देखा जगन्नाथ का दिव्य रथ और टावर्स
ऑफ़ सायलेंस, मुहम्मद की वक्राकार तलवार,
लगोथा के क्रास, और सब मशीनें, मशीनें,
शीनें . . . .

डर आरामकुर्सी में बैठा हुआ, सीने के आगे हथेलियाँ भींचे हुए फटी आँखों से सामने खता हुआ अपना प्रलाप ज़ारी रखता है:

र मशीनी देवताओं के पास थे, उनके दास:
आदमी मानो पिसे हुए यांत्रिक साहचर्य और
त्रिक एकान्त के बीच . . . . .

के पिता अभी भी सुन रहे हैं

...उनके पास ढोने के लिए कोई बोझ नहीं:
सब मशीनें ढोती हैं। उन्हें कुछ उठाना नहीं कुछ
केलना नहीं: मशीनें उठाती हैं और धकेलती हैं।
को कुछ नहीं करना है केवल और हमेशा वही
काम, उसी एक जगह, उसी मशीन पर।

डरसन अपने बेटे के पास, जो फ्रेम के तले में सिर झुकाये आरामकुर्सी में बैठा दिखाई रहा है, खड़ा है। वह मुड़ता है और खिड़की की ओर बढ़ता है। फ्रेडर बोलते-बोलते जाता है और पुकार उठता है - **पिताजी**।

नगर का मालिक दीवार के पास खड़ा हुआ, हाथ पीछे बाँधे, न हिलता न हिला हुआ। र उस तक आता है और कंधे पर हाथ रख कर ऑफ़-स्क्रीन खिड़की के बाहर इशारा ता है।

र्षक: वे उनके हाथ थे पिताजी जिन्होंने आपका यह शहर बनाया।
र्षक : मगर उन हाथों की जगह आपकी योजना में कहाँ हैं?

बाहर पसरे हुए नगर को दफ्तर की उस विशाल खिड़की से देखते हैं। एक मोन्ताज़ ऊँची इमारतें दिखाता है, जो पहाड़ों की तरह हर दिशा में सिर उठायें खड़ी हैं। ल्व एक और मोन्ताज़ शॉट के लिए - अलग - अलग ऊँचाईयों पर एक ही पत्थर ने ढ़ेर सारे मकानों के समूह, उनकी खिड़कियाँ रोशनी में चमकती हुई। फिर हम र से **बाबेल की मीनार** को देखते हैं जहां फ्रेडरसन का दफ्तर है।

शीर्षक: अपनी सही जगह पर - गड्ढे में।

हम एक लिफ्ट का कठघरा उतरता हुआ देखते हैं जिसमें ख़त्म हो चुकी पारी के श्रमिक सिर झुकाये ठँसे हुए हैं। जैसे-जैसे लिफ्ट अँधेरे में उतरती है तस्वीर धुँधलाती जाती है। फ़ेड आऊट।

दफ्तर में, फ्रेडर अभी भी उत्सुक अपने सामने देखते हुए पिता से बात कर रहा है जो सिर झुकाये उसकी ओर पीठ किए उसके पीछे खड़े हैं।



शीर्षक : आप क्या करेंगे यदि किसी दिन वे आपके ही खिलाफ़ उठ खड़े हों?

कमर पर हाथ रखें **फ्रेडरसन** खिड़की से बाहर देखता है जबकि दायीं ओर, **फ्रेडर** शून्य में ताकते हुए, अपने भविष्योद्घोषी दिवाः स्वप्न का पीछा कर रहा है। उसके पिता उसकी ओर मुड़ते हैं और सिर हिलाते हुए एक आश्वस्त मुस्कान उनके चेहरे पर उभरती है।

ऊपर से दिखता है कंट्रोल पैनल पर एक बत्ती लगातार जल-बुझ रही है। **फ्रेडर** अपनी बाँहे फैलाये खड़ा है, उसके पिता डेस्क की ओर बढ़ जाते हैं। वह अर्द्धगोलाकार में डेस्क पर कंट्रोल पैनल का एक बटन दबाते है। हम डेस्क के पीछे से नगर की ओर खुलने वाली खिड़की की तरफ देखते हैं। रात घिर रही है। केन्द्र में (Foreground) पिता जैसे ही बटन दबाते है। फ्रेडर खिड़की तक बढ़ आता है और जैसे ही बाहर देखता है, काले पर्दे उसके आगे फहराने लगते हैं, जिनके कारण दृष्टि अवरुद्ध हो जाती है।

फ्रेडरसन पलट कर ऑफ़-स्क्रीन देखता है .....

इतने में जोसफ़ ऑफ़िस के बड़े झूलते हुए दरवाज़ों में से घुसता हुआ कहता है:

शीर्षक : केन्द्रीय डायनामो कक्ष का फ़ोरमैन कोई महत्वपूर्ण संदेश लेकर आया है।

फ्रेडरसन, जोसफ़ से उसे भीतर आने देने को कहता है फिर वह अपनी डेस्क पर बैठ जाता है। इतने में सचिव पृष्ठभूमि में दरवाज़ा खोलता है और फ़ोरमैन, जिसका नाम ग्रॉट है, तेजी से अंदर घुस आता है। वह असमंजस में ठिठकता है - एक गठे शरीर का काली दाढ़ी वाला आदमी, श्रमिकों की वर्दी में। फ्रेडरसन उसे आगे बुलाता है, वह हमारी ओर चलना शुरू करता है और डेस्क के पास पहुँच जाता है। फ्रेडरसन बैठा है, उसकी आँखें ऑफ़-स्क्रीन ग्रॉट को भेदती हुई, वह सिर हिला कर उसे बोलने का संकेत करता है।

ग्रॉट महानगर के मालिक को देख कुछ झिझकता है; फिर सहसा सामने की ओर झुक कर, काग़ज़ का एक मुड़ा-तुड़ा पुर्ज़ा आगे बढ़ा देता है।

शीर्षक : वैसे कुछ और नक्शे, सर।

फ्रेडरसन का चेहरा कड़ा हो जाता है। वह कुछ सोचते हुए बगल में देखता है फिर कुर्सी के हत्थे पर हाथ से आवाज़ करता है।

जोसफ़, जो दरवाज़े पर खड़ा था, तेजी से आगे बढ़ता है, फिर रुक जाता है, बमुश्किल थूक गुटकते हुए।

फ्रेडरसन, अपनी मेज पर बैठा हुआ, रुखाई से जोसफ़ को देखता है, इस बीच फोरग्राऊँड में आगे झुका हुआ ग्रॉट काग़ज़ का टुकड़ा मेज़ पर रखता है। वह पीछे हटता है और फ्रेडरसन उस काग़ज़ को देखता हुआ उस पर झुक आता है।

हम ऊपर से देखते हैं, एक जैसे दो नक्शे, मुड़े-तुड़े, अंकों और सूचना-चिन्हों से भरे हुए। वे आदमी की हथेली से कुछ ज्यादा बड़े न थे, न उन पर कोई लिपि थी न छपाई, बस एक निशान था उन पर हर जगह छाया हुआ और एक समाप्त प्राय नक्शा।
रास्ते लगता था दर्शाये गये हैं, लगता था गलत
दर्शाये गये हैं, लेकिन वे सब जाते एक ही जगह थे;
वहाँ - जहाँ ढेरों क्रॉस भरे थे —

फ्रेडरसन फिर निष्ठुरता से आगे देखता है। ग्रॉट सिर ऊँचा किये मोटी आवाज़ में कहता है:

शीर्षक : जो लोग मारे गये उनमें से दो के पास से यह हासिल हुए हैं।

फ़ोरग्राउँड के बैकव्यू में फ्रेडरसन, ग्रॉट को ध्यान से देखता है उसके बाद अपनी ठंडी नज़रें ऑफ़-स्क्रीन जोसफ़ पर जमा देता है। वह बोलता है — जोसफ़ पर जमा देता है। वह बोलता है —

जोसफ विचलित हो आगे आता है।

फ्रेडर आरामकुर्सी में बैठ, सब कुछ सुनते हुए। वह भी आगे आता है। अपनी मेज़ के पास खड़ा फ्रेडरसन ऑफ़ में अपने बेटे को एकटक देखता है और उसके पीछे खड़े जोसफ़ की ओर काग़ज़ बढ़ाते हुए कहता है :

शीर्षक : वह तुम क्यों न हुए इन नक्शों को मेरे पास लाने वाले ?

उसकी ओर बगैर देखे फ्रेडरसन उन मानचित्रों को अपने सचिव को दिखाते हुए। जोसफ़ अधीरता से मेज़ के किनारे पर अपनी उँगलियाँ चलाता है। उसके पास कहने के लिए कुछ नहीं है।

फ्रेडरसन का करीबी शॉट (Closer shot), मानचित्रों को हाथ में पकड़े हुए, और अपने पुत्र को कठोरता से देखते हुए।

जोसफ़ मुँह खोलता है, पर कोई शब्द उसके मुँह से नहीं फूटता।

फ्रेडरसन हर पल कठोर होता हुआ। वह काग़ज़ों को तह करते हुए ऑफ़-स्क्रीन जोसफ़ से कहता है:

शीर्षक : तुम्हे बर्खास्त किया जाता है, जी बैंक जा कर अपनी तनख्वाह का बकाया ले लेना।

वह युवा आदमी बिल्कुल निश्चल खड़ा रहा।
तीन,चार, पाँच, छः पल बीतते गए, दो खाली
आँखे उसके सफ़ेद चेहरे पर जलती हैं, फ्रेडर
के दुःस्वप्न पर अपने डर की भी छाप छोड़ती हुई।

फ्रेडरसन की पीठ के आगे जोसफ़ सलाम बजाता है। और फ्रेडर, आरामकुर्सी के सामने खड़ा हुआ, अपना सिर झुका लेता है, विव्हल हो कर।

ग्रॉट पृष्ठभूमि में खड़ा हुआ यह सब देख रहा है, जोसफ़ पलटता है, संतप्त और बेजान, वह दोनों आदमियों से दूर चलता चला जाता है। दरवाज़े पर वह ऐसे लड़खड़ाता है मानों किसी ने उस पर वार किया हो, दरवाज़े की घुंडी टटोलता है और बाहर निकल पड़ता है। दरवाज़ा उसके पीछे झूलता है। फ्रेडरसन बैकव्यू में अपनी मेज़ के आगे खड़ा हुआ है, सामने उसका पुत्र सिर झुकाए हुए। अचानक फ्रेडर सिर उठाता है और उद्विग्न स्वर में दरवाज़े की ओर संकेत करते हुए पिता से कहता है:

शीर्षक : पिताजी, क्या आप जानते नहीं अपने द्वारा बर्ख़ास्त किये जाने का अर्थ ?

वह चिंतित सा आगे झुक आता है। फ्रेडरसन कंधे उचकाता है और उसका बेटा हताश हो पीछे हटता है।

फिर अचानक वह पलटता है— और ग्रॉट के बगल से तीर की तरह गुज़रता है। महानगर का मालिक मुड़ता है और उसकी आँखें जाते हुए पुत्र का पीछा करती हैं—

फ्रेडर कमरे से बाहर आ गया है। जोसफ़ लड़खड़ाते हुए मालिक के दफ्तर की सीढ़ियाँ उतरता है। पियक्कड़ों जैसे यहाँ वहाँ झूमते हुए या बिल्कुल सुन्न, हकबकाया हुआ, एक पल सोच कर जेब में हाथ डालता है। उसी पल, फ्रेडर उसके पीछे सीढ़ियों पर झपटता है। जोसफ़ अपनी जेब से धीरे-धीरे एक पिस्तौल निकालता है। फ्रेडर तेजी से सीढ़ियाँ उतरता हुआ बाँहे फैलाए कैमरे की ओर भागता है— जैसे ही जोसफ़ पिस्तौल को कनपटी पर रखने लगता है वह उसके पीछे पहुँच कर उसे छीन लेता है।

हम उन दोनों को देखते हैं, फ्रेडर, जोसफ़ का हाथ नीचे करते हुए उसकी आँखों में आँखे डाल कर आग्रहपूर्वक कुछ कह रहा है। पुनः मालिक के दफ्तर में जहाँ वह शुष्क दृष्टि से एकटक उस दरवाज़े को देख रहा है जिससे अभी उसका बेटा तेज़ी में निकल कर गया था। पृष्ठभूमि में ग्रॉट आशंकित सा इधर-उधर हो रहा है। दरवाज़े का एक शॉट। फ्रेडरसन एक पल तक दरवाज़े की ओर देखता रहता है, फिर मुड़ जाता है। सीढ़ियों पर, जोसफ़ दीवार पर हाथ टिकाये बिल्कुल हताश अवस्था में; फ्रेडर का संबोधन सुन कर वह आहिस्ता-आहिस्ता पलटता है।

शीर्षक : जोसफ़, मुझे तुम्हारी मदद की ज़रूरत है।

फ्रेडर मित्रता के प्रतीक स्वरुप अपने हाथ जोसफ़ की ओर बढ़ाता है। जोसफ़ नीचे देखते हुए अचानक उन्हें अपने हाथों में ले लेता है। कैमरे की ओर मुँह किये हुए, फ्रेडर, जोसफ़ को समझा रहा है उसे क्या करना है।

शीर्षक : मुझे आज दूर जाना है- अकेले, नीचे गड्ढों में, अपने भाईयों के पास।

लोहे की एक सीढ़ी है जो जमीन के नीचे उसके अन्तर तक पहुँचाती हैं, फ्रेडर उन सीढ़ियों से उतरता है और उसके निचले सिरे पर पहुँच कर इधर-उधर देखता है। हिचकता है, पृष्ठभूमि में एक दरवाज़ा देख कर उस ओर बढ़ता है—

वह द्वार खोलने के पहले झिझका। क्योंकि उस
द्वार के पीछे एक अनूठी दुनिया थी। वहाँ थी
चीखती-चिल्लाती आवाज़ें। हाँफती साँसे। बजती
हुई सीटियाँ। सारी इमारत कराह रही थी। एक
अनवरत कंपन सब दीवारों और फर्श में व्याप्त
था। और इन सबके बीच कोई मानवीय आवाज़ नहीं
केवल वस्तुएँ और खाली हवा दहाड़ती थी। द्वार
के दूसरी तरफ़ कमरे में, आदमी थे, बंद शक्तिहीन
होठों वाले। पर ऐसे ही लोगों की ख़ातिर फ्रेडर आया था।

— अंततः, वह धकेल कर द्वार खोलता है, और भाप के बादल एक बड़ी लहर की शक्ल में उस तक आते हैं। वह दृढ़ता से आगे बढ़ता चला आता है।

उबलती हवा ने उस पर प्रहार किया, टोहते हुए उसकी
आँखों को इस तरह कि उसे कुछ दिखाई न दे। धीरे-
धीरे उसकी दृष्टि लौटी।

अंदर से रिवर्स शॉट। स्क्रीन उमड़ती-घुमड़ती भाप से भरी है, जो फ्रेडर के आगे बढ़ने पर कुछ छँटती है। फ्रेडर हमारी ओर आता है अपनी आँखों के आगे के दृश्य को घूरता हुआ।



कमरे में धुँधला आलोक फैला था और छत, जो
लगता था सारी पृथ्वी का बोझ उठा सकती हो,
लगातार नीचे आती हुई दिखाई देती थी।

हम एक बड़ी भाप भरी गुफ़ा में हैं, जिसके अँधेरे में श्रमिक पैर घसीटते हुए अपने काम में लगे हैं। एक स्वचलित ट्रक पर एक श्रमिक वहाँ से गुजरता है। फ्रेडर सिर पर हाथ धरे चकित सा यह सब देखता है।

दीवारों से, जिनके बीच भट्टियाँ दहाड़ रही थीं,
रह-रह कर गर्मी का भभका उठता था। तेल, की गंध,
जो गर्मी में कड़कड़ा रहा था, मोटी तहों
में कमरे में टंगी थी...

भाप भरे कमरे में कामगार पैर घसीटते हुए यहाँ-वहाँ आ जा रहे हैं, सिर झुकाये ऐठें हुए,

यान्त्रिक कदमों से—
उनके संचलन, उनकी सुनाई न देने वाली फ़िसलन
की निःशब्दता थी कुछ काली भुतहा सी
गहरे पानी के गोताख़ोरों जैसी।

पृष्ठभूमि में हम एक आदमी देखते हैं जो तेजी से डायल पर हाथ घुमा रहा है, जलती बत्तियों द्वारा निर्धारित अनुक्रम में।

उसने भी महानगर के कामगारों की वर्दी पहन
रखी थी; गले से टखने तक गहरी नीली, नंगे
पाँव सख्त जूतों में, बाल कस कर दबे हुए काली
टोपी के नीचे।

फ्रेडर उसकी ओर देखता है और आगे बढ़ता है। छितरी हुई भाप के गुच्छे उस आदमी के आगे तिर आते हैं, जो उत्तेजित सा बड़े डायल के संकेतकों को चला रहा है। फ्रेडर फ़ोरग्राऊँड से झिझकता हुआ उस तक पहुँचता है। वह आदमी लीवर को जकड़े हुए है— फ्रेडर आगे आता है और एक खंभे से टिका हुआ आश्चर्य मिश्रित भय से यह देखता हुआ।

डायलवाला आदमी एक क्षण के लिए रुकता है फिर ज्वरग्रस्त सा वह अपना माथा और चेहरा पोंछता है। स्पष्टतया वह धाराशाई होने की कगार पर है। फ्रेडर अधीर होकर आगे झुक आता है। मशीन पर काम कर रहा श्रमिक फ्रेडर को देखने के लिए पीछे मुड़ता है और अचानक बेहोशी में लड़खड़ाते हुए पीछे गिरता है। फ्रेडर लपक कर उसे बाँहों में रोक लेता है, छूटे हुए संकेतक डायल पर घूमते हैं। जैसे ही वह मदद के लिए आस-पास देखता है, उस आदमी को होश आ जाता है और घबराहट में वापिस अपने स्थान पर जाने का उपक्रम करते हुए चिल्लाता है:

शीर्षक : मशीन ! किसी न किसी को मशीन पर रहना ही चाहिए।

फ्रेडर श्रमिक को रोकने का यत्न कर रहा है और वह छूटने के लिए हाथ-पाँव मार रहा है; डायल की ओर इशारा करते हुए फ्रेडर कहता है:

शीर्षक : मैं रहूँगा मशीन पर।

जैसे ही उसकी बात ख़त्म होती है, एक बत्ती उनके पीछे डायल पर बार-बार चमकती है। एक हाथ से फ्रेडर आहिस्ता से श्रमिक को एक खंभे के सहारे टिका कर संकेतकों को तीव्र गति से चलाने लगता है। उसी समय वह पलटता है और श्रमिक से कहता है:

अब हम अपनी जिन्दगी अदल-बदल लेते है—तुम
मेरी ले लो, मैं तुम्हारी। मैं मशीन पर तुम्हारी जगह
लूँगा। तुम चुपचाप मेरे कपड़ों में बाहर चले जाना।
मैं जब यहाँ आया किसी ने मुझे नहीं देखा। कोई

नहीं देखेगा जब तुम बाहर जाओगे।

दोनों का एक क़रीबी शॉट। फ्रेडर संकेतकों को डायल पर घुमाते हुए कामगार से दोस्ताना अंदाज में बतिया रहा है। श्रमिक ध्यान से उसकी बातें सुन रहा है और भाप उनके सामने डोल रही है।

शीर्षक : नगर के बीच में एक पुराना घर था।

वह नगर से भी पुराना था_ वह धुएँ और कालिख
के समय से चला आ रहा था। हर वर्ष जो इस
नगर पर बीतता वह लगता था मरते वक्त इस घर
में घिसट आता था, इस तरह वह एक मुर्दाघर था
एक ताबूत, मुर्दा दशकों से भरा हुआ_

बहुत ढलुवाँ छत वाले इस मकान का नीचे कोण से शॉट (Low angle shot) । वह घुप्प अँधेरे वाला मकान, जिसकी आगे की दीवार पर लकड़ी का एक किवाड़ भर था, खड़ा था घिरा हुआ नगर की बड़ी इमारतों से जिनकी खिड़कियों से रोशनी बह-बह कर बाहर आ रही थी।

काली लकड़ी के किवाड़ में धँसी थी, ताँबई-लाल,
रहस्यमय, सोलोमन द पैण्टाग्राम की मुहर।

शीर्षक : यहाँ रहता था रॉटवाँग, आविष्कारक।

अब हम रॉटवाँग को देखते हैं, एक काला कुर्ता पहने, काम की मेज़ पर एक मानचित्र में डूबा हुआ। वह बूढ़ा है, अधपके बालों बेतरतीब खड़ी भवोंवाला, उसका दाहिना हाथ कृत्रिम है, किसी काली चमकीली धातु का बना। रॉटवाँग ऊपर देखकर कुछ बुदबुदाता है_ एक छोटा कुबड़ा नौकर चक्करदार धातु की निसेनी के ऊपर दिखता है और घोषणा करता है:

शीर्षक : जॉन फ्रेडरसन ।

वापिस फ्रेडर पर जो मशीन-कक्ष में डायल पर तैनात है। वह श्रमिकों की गहरी वर्दी में थका हुआ मालूम होता है, श्रमिक से जो पटल पर नहीं हैं (Off- Screen), आग्रहपूर्वक कुछ कहता हुआ।

जब तुम सड़क पर पहुँचो एक कार ले लेना। तुम पाओगे
मेरी जेबों में काफ़ी पैसा है ... उन्नीसवें ब्लॉक तक जाना।
...सातवें घर की सातवीं मंजिल। वहाँ जोसफ़ नाम
का एक आदमी रहता है। तुम्हें उसके पास जाना है।
उससे कहना मैने तुम्हें भेजा है_

अब हम श्रमिक को देखते हैं जो फ्रेडर से सफेद रेशमी कपड़े पहने हुए है। वह कई बार सिर हिलाता है, हाथ में पकड़े काग़ज़ के पुर्जे पर लिखे पते को देखते हुए, अचानक

उसका ध्यान श्रमिकों वाली टोपी पर जाता है जो उसने पकड़ी हुई है,उसे वह ऑफ़-स्क्रीन फ्रेडर को थमा देता है ।फ्रेडर वह टोपी उसके हाथ से ले लेता है। उस पर लिखा है नाम जॉर्ज और नंबर 1811। फ्रेडर मुस्कराते हुए टोपी पहन लेता है। हम उन दोनों को डायलों के आगे खड़ा पाते हैं। फ्रेडर उत्साह से संकेतकों पर काम कर रहा है, जबकि जॉर्ज अपने हाथ में पकड़े काग़ज़ के पुर्जे को देख रहा है। भाप इन दोनों के बीच बह रही है। जॉर्ज अपनी नवीन आज़ादी के ख्यालों में डूबा हुआ, ठिठकता है फिर लपक कर आगे बढ़ जाता है।

उधर रॉटवाँग के घर में महानगर का मालिक और आविष्कारक एक दूसरे कके सामने खड़े हैं। रॉटवाँग अपना कृत्रिम हाथ हिलाते हुए उत्तेजित स्वर में कुछ कह रहा है। फ्रेडरसन उसका हाथ अपने हाथ में ले लेता है और उसे देखता है, जबकि उसे एकटक देख रहे रॉटवाँग की आँखों में एक हिंसक चमक उभरती है।

शीर्षक : आखिरकार मेरा काम तैयार है।

रॉटवाँग आगे झुक आता है; अपनी कृत्रिम उंगली कैमरे के ठीक सामने हिलाते हुए, उसकी आँखे हिंसक और घूरती हुई।

शीर्षक : मैंने आदमी की छवि में एक मशीन बनाई, जो न कभी थकती है न गलतियाँ करती है।

रॉटवाँग को इस प्रकार उत्तेजित देख कर फ्रेडरसन ठंडी शान्त दृष्टि से घूरते हुए पूछता है कि वह किस विषय में बात कर रहा है। रॉटवाँग शरारतपूर्ण ढंग से कहता है।

शीर्षक : अब हमें ज़िंदा कामगारों की ज़रूरत नहीं रहेगी।

फ्रेडरसन होंठ चबाते हुए अपनी घनी भवों के नीचे से उसे देखता है ।पुनः वे दोनों।
रॉटवाँग ऑफ़-स्क्रीन संकेत करते हुए पटल से हटता है। फिर वह एक सर्पिल जीने के
बिल्कुल ऊपर दिखाई देता है। यह जीना उसकी कार्यशाला तक जाता है। यह एक
बड़ा कमरा है विचित्र यंत्रों, कुण्डलित केबलों और परखनलियों से भरा। एक कोने में
काँच का ऊँचा सिलेंडर हैं, उसमें कोई द्रव्य भरा है जिसमें बुलबुले उठ रहे हैं। रॉटवाँग
आगे बढ़ जाता है और फ्रेडरसन उसके पीछे-पीछे पटल पर आता है कमरे में इधर-उधर
देखते हुए वह भी आगे बढ़ जाता है। वे दोनों पीछे से दिखाई देते है कमरे में एक तरफ
लगे पर्दे की ओर बढ़ते। आविष्कारक पर्दे को एक तरफ सरका देता है और विजयोचित
गर्व से फ्रेडरसन को देखता है। पृष्ठभूमि में कुर्सी पर एक दमकता यंत्रमानव (Robot)
बैठा है। उसके आगे बाहर की ओर आता एक सँकरा रास्ता बना है। रॉटवाँग एक स्विच
घुमाता है और कुर्सी ने नीचे एक बत्ती जल उठती है। फिर वह फ्रेडरसन को उसकी ओर
बढ़ने का संकेत करता है। फ्रेडरसन आगे बढ़ कर अपने सामने बैठे जीव का अवलोकन
करता है। कुर्सी पर बैठे दमक़ते हुए रोबॉट का एक करीबी शॉट।

वह जीव स्पष्टतया एक स्त्री थी— लेकिन
स्त्री होते हुए भी वह मानवी ऩहीं थी। शरीर

लगता था बिल्लौर का बना हुआ हो— चमकदार
त्वचा, जिसमें रक्त की एक बूंद तक न थी, से
सर्द भभूके उठ रहे थे।

रोबॉट पृष्ठभूमि में है जबकि **फ्रेडरसन** और **रॉटवाँग** की पीठ कैमरे की ओर है। **फ्रेडरसन** बोलने की चेष्टा करता है पर **रॉटवाँग** उसे रुकने का संकेत करता है, रोबॉट की तरफ़ मुड़ कर वह एक हाथ हवा में उठाता है। अचानक वह चमकती हुई आकृति हिलती है। आहिस्ता और आसानी से वह अपना हाथ कुर्सी के हत्थों पर रखकर अपने पैरों पर खड़ी होती है। महानगर का धनी आगे बढ़ने को होता है फिर उस आकृति को अपनी ओर चलता देख पीछे हटता है। रोबॉट फोरग्राउंड में खड़े **रॉटवाँग** के पास पहुँच धीरे से अपना सिर हिलाती है। वह चमकीली धातु से बनी तराशे हुए वक्षों और पसलियों वाली है—

लेकिन इस जीव का कोई चेहरा नहीं है— खोपड़ी
पर बाल नहीं थे, नाक, होंठ, कनपटी की रूपरेखा
मात्र थी आँखें, जो लगता था बंद पलकों से ऊपर
चित्रित हों, बगैर देखे एक प्रशान्त उत्तेजना से आदमी
को घूरती थीं।

— रॉटवाँग ऑफ़-स्क्रीन **फ्रेडरसन** की ओर संकेत करता हुआ कुछ कहता है। रोबॉट फिर अपना सिर सीधा कर आगे बढ़ जाती है। **फ्रेडरसन** के पास पहुँच कर वह उसकी मुड़ती है और एक हाथ धीरे से उठाती है।

नीचे से दिखाई देता है, **फ्रेडरसन** के ऊपर उठती हुई रोबॉट अपना धातुई हाथ उसकी ओर बढ़ाती है।

रॉटवाँग दायीं ओर से फिर पटल पर आता है। उसकी आँखों में एक विक्षिप्त चमक है, वह अपना कृत्रिम हाथ उठाता है।

शीर्षक : कोई बुरा सौदा तो नहीं एक हाथ की एवज़ में रच पाना भविष्य के कामगार - मशीनी मानव।

रॉटवाँग कभी फ्रेडरसन तो कभी रोबॉट को देखते हुए दोनों हाथ हिला कर कहता है।

शीर्षक : मुझे चौबीस घंटे और दो, मैं तुम्हें ऐसा यन्त्र दूँगा जिसे कोई भी मनुष्य से अलग सिद्ध नहीं कर पायेगा।

रॉटवाँग गर्व से हाथ फैलाये खड़ा है जबकि रोबॉट का हाथ अभी तक **फ्रेडरसन** की ओर बढ़ा हुआ है। आविष्कारक असंयत हो कर अपनी उपलब्धि का गुणगान कर रहा है—

जॉन फ्रेडरसन तुम आज़मा सकते हो, यह बिल्कुल
दोषमुक्त है। थोड़ी ठंडी है - मैं मानता हूँ लेकिन वह
प्रयुक्त सामग्री के कारण जो मेरा गुप्त नुस्खा है।

...यह अभी पूरी कहाँ हुई है। अपने सृष्टा के
...रखाने से अभी इसकी मुक्ति होनी शेष है—
...इसे अपने से अलग करना भी नहीं चाहता।
...तो मैने इसे कोई चेहरा नहीं दिया। जॉन
फ्रेडरसन वह तुम्हें इसे देना होगा। क्योंकि वह
तुम ही थे जिसने इसे बनाने का आदेश दिया।

रॉटवॉग, फ्रेडरसन की छाती पर एक उँगली गड़ा देता है। महानगर का धनी सोच में डूबा है। और तराशे हुए धातुई सिर में झाँकती हुई रोबॉट की भावशून्य आँखे। उधर भाप भरे कमरों में संकेतकों को डायलों पर घुमाता फ्रेडर थक गया है और इसी कारण उसकी गति धीमी हो गई है। हम रॉटवॉग और फ्रेडरसन पर वापिस लौटते हैं। रोबॉट को छुपाने वाले पर्दे खींचे जा चुके हैं। फ्रेडरसन लम्बे डग भरता आविष्कारक के करीब जा पहुँचता है। रॉटवॉग उसे आँखों की कोर से देखता है और फ्रेडरसन कहता है:

शीर्षक : हमेशा की तरह मेरे विशेषज्ञों ने जब भी निराश किया है मैं तुम्हारी सलाह लेने आया हूँ।

फ्रेडरसन अपनी जेब से ग्रॉट द्वारा प्राप्त दो रेखा - चित्र निकालता है, रॉटवॉग यह देख खीसे निपोरता है। फ्रेडरसन उन्हें खोलते हुए कहता है:

शीर्षक : कई महीनों से यह नक्शे हमें श्रमिकों के कपड़ो में मिल रहे हैं। आखिर इनका क्या मतलब है ?

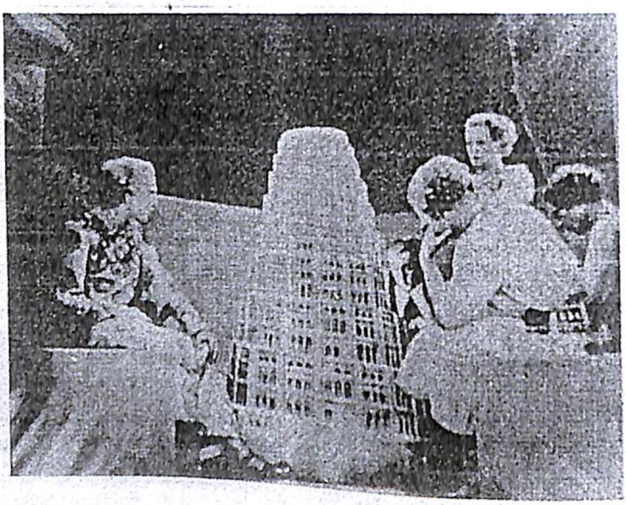
उधर डायल पर काम करता फ्रेडर गर्दन और चेहरे का पसीना पोछने की गरज़ से जेब में से रुमाल निकालता है। रुमाल वापिस रखते हुए काग़ज़ का एक पुर्जा जेब से निकल नीचे गिर जाता है, फ्रेडर का ध्यान उस ओर जाता है ।

फ्रेडर के हाथ , पैरों के पास पड़ा वह पुर्जा उठा लेते हैं। यह एक ओर मानचित्र है। उसी समय मशीनों का रखरखाव करने वाला एक अनुरक्षक तेल की कुछ कुप्पियाँ और एक पाना लिए स्टील की निसेनी से मशीन-कक्ष में उतरता है। वह ऑफ़ में फ्रेडर की ओर देख रहा है— कौंधती बत्तियों के जवाब में संकेतकों को चलाते हुए फ्रेडर अपने हाथ में थामे मानचित्र पर भी नज़र डालता जा रहा है। रखरखाव करने वाला अनुरक्षक निसेनी के निचले भाग तक पहुँच जाता है— फ्रेडर मानचित्र को देख कर सिर हिलाता है। चित्र को देखते हुए उसकी पीठ डायल की ओर घुमाते हुए फ्रेडर का करीबी शॉट, अनुरक्षक सीढ़ी से उतर कर धीरे-धीरे बायीं ओर बढ़ता है। फ्रेडर पीछे से काग़ज़ के उस पुर्जे का ध्यान से निरीक्षण करता दिखाई दे रहा है। अनुरक्षक उसकी बायीं ओर प्रकट होता है। चुपचाप बेआवाज़ उसके कंधे पर से देखते हुए।वह फ्रेडर से फुसफुसा कर कुछ कहता है जिसे सुन कर फ्रेडर पलटता है।

शीर्षक : दो बजे पारी ख़त्म होने पर - उसने एक और मीटिंग बुलाई है।

आस-पास चोर नज़र से देखता हुआ अनुरक्षक वहाँ से गायब हो जाता है। निर्गमन

फ्रेडर हाथ में पकड़े पुर्जे को देख पूछता है: **क्या** ! फिर वह डायलों की ओर मुड़ कर तेजी से संकेतक घुमाने लगता है। पुनः **रॉटवाँग** के अभ्यास-कक्ष का दृश्य। **फ्रेडरसन** फ़ोरग्राउँड में एक कुर्सी पर बैठा है उसके पीठ अपनी टेबल पर फैले मानचित्रों को एक विभाजक की मदद से जोखता हुआ **रॉटवाँग** है। वह चमड़े की जिल्द चढ़ी किताबों की खुली अल्मारी के आगे खड़ा है जबकि काम की मेज़ के एक छोर पर एक असाधारण रोशन कुण्डली रखी है। **रॉटवाँग** एक वजनी किताब पढ़ते हुए। करीबी शॉट में प्रतीक्षारत



फ्रेडरसन बैठा हुआ है; वह कभी ऑफ़-स्क्रीन खड़े आविष्कारक को देखता है फिर अपनी घड़ी को। घड़ी में अभी-अभी ही दस बजा है। हम पुनः मशीन - कक्ष में **फ्रेडर** के पास—

मशीन के सामने खड़ा वह मनुष्य अब मनुष्य
नहीं रहा था। थकान उसके शरीर से टपक रही
थी, उन छिद्रों से जिनकी संकल्प शक्ति पसीने की
विशाल बूँदों के साथ रिस गई थी।

— वह कैमरे की ओर पीछे झुका हुआ है, निर्जीव सा डायल के संकेतकों को पकड़े, एक हाथ से अपना माथा पकड़े। हम **फ्रेडरसन** के दफ्तर की दीवार पर दस घंटों में विभक्त घड़ी देखते हैं। पारी ख़त्म होने में अभी आधे घंटे की देर है। भाप भरे मशीन-कक्ष में फ्रेडर इतना थक चुका है कि वह संकेतकों को बमुश्किल चला पा रहा है। हर संचलन एक भीम प्रयास है। और इस बीच दीवार पर लगे विशालकाय थर्मामीटर में पारा ख़तरे

ान तक धीरे-धीरे बढ़ रहा है।

लड़खड़ा कर अचानक घुटनों के बल गिर जाता है। चमकते अवयवों वाली दस विभक्त घड़ी पर मशीन का डायल अध्यारोपित हो जाता है और उसकी सेकण्ड ई के स्थान पर संकेतक टिक-टिक चलने लगता है। फ्रेडर ऊपर देखता है और हुई सुई को पकड़ लेता है। घूमती सुई को पकड़े रहने के प्रयास में घुटने के बल डर का चेहरा पीड़ा से विकृत हो गया है।

स्फारित आँखों से संकेतक की ओर देखता है...उसका मुँह खुलता है और वह दर्द कार कर उठता है ... संकेतक को पकड़ने के प्रयास में उसकी बाँहे ऐसे फैली हुई ों वह सलीब पर लटकाया गया हो; वह फिर दर्द से चीख़ता है:

: पिता जी, पिताजी - मैं नहीं जानता था कि दस घंटे ऐसी यंत्रणा के कते हैं।

ीख़ता रहता है और संकेतक उसके हाथ से सरक जाता है—

ट करके शहर के बाहर लगे विशाल भोंपुओं के शॉट को देखते हैं। अँधेरे में र की गगनचुंबी इमारतें शान से खड़ी है और उनकी असंख्य खिड़कियाँ प्रकाश मगा रही हैं। अचानक तूर्यनाद के साथ वाष्प की फुहारें भोंपू से निकलती हैं।

डायल के सामने लगभग गिरा हुआ पड़ा है। वह अपने लड़खड़ाते पैरों पर दीवार कर खड़ा होता है, हाँफते हुए भोंपू का प्रलाप सुनता हुआ। दूसरा श्रमिक पटल खाई देता है और डायल पर अपना स्थान ग्रहण कर तेजी से संकेतकों को चलाता त्म हो चुकी पाली के तीन श्रमिक फ़ोरग्राउँड में गुज़रते हैं, सिर झुकाये बिल्कुल ए। फ्रेडर उनके पीछे पाँव घसीट कर चल पड़ता है... रात की नीरवता में बजता भोंपू... हम रॉटवाँग के अध्ययन - कक्ष में लौटते हैं। फ़ोरग्राउँड में बैठा फ्रेडरसन का अध्ययन कर रहे रॉटवाँग की आवाज़ सुनकर नज़रें उठाता है जो कह रहा है:

: यह प्राचीन कब्रों के तहख़ाने का नक्शा है - जो कामगारों के शहर नीचे स्थित है।

जिस किताब में देख कर बता रहा था उसे बंद कर वापिस शेल्फ़ पर रख देता फ्रेडरसन उस पुर्जे को उठा कर विचारमग्न उसे देखता रहता है। फ्रेडरसन के जो नक्शा है वह हमें स्क्रीन पर दिखाई देता है। कट टू।

ों की एक पंक्ति जो मद्धम रोशनी वाले एक - जीने के नीचे पथरीली दीवार के ड़ी है। क्लान्त, एकरस चाल से वे तहख़ानों में उतरते हैं। नक्शा तस्वीर के कोनों ध्यारोपित (Superimposed) है।

नक्शे के लिए डिज़ॉल्व। कुर्सी, जिसका मुँह हमारी ओर है, पर बैठा हुआ फ्रेडरसन भी तक नक्शे पर आँखे गड़ाये था उससे नज़रें हटा कर आगे देखते हुए कहता

शीर्षक : वहाँ ऐसा क्या है जिसमें कामगारों की दिलचस्पी हो।

रॉटवाँग ऑफ़ में बैठे फ्रेडरसन की ओर देखते हुए एक किताब वापस बुक शेल्फ पर रखता है और फिर उससे टिक कर **फ्रेडरसन** की ओर मुँह करके खड़ा हो जाता है।

मेज़ की दूसरी तरफ़ आविष्कारक, **फ्रेडरसन** की ओर बढ़ता है, **फ्रेडरसन** आविष्कारक को अपनी ओर बढ़ता देख खड़ा हो जाता है। **रॉटवाँग** बिना कुछ कहे एक दराज़ में से दो टार्च निकालता है, एक **फ्रेडरसन** को पकड़ा कर चलने का इशारा करता है... कमरे में एक कोने में जहाँ अध्ययन-कक्ष से बाहर नीचे जाता हुआ एक ज़ीना था, वे चले। अपनी परछाई के पीछे **रॉटवाँग** उपस्थित होता है और ज़ीना उतरता है, बीच में मुड़ कर **फ्रेडरसन** को इशारे से अपने पीठे बुलाता है जो पहले बैक-व्यू में फिर **रॉटवाँग** के पीछे ज़ीना उतरता दिखाई देता है। नीचे आने पर **रॉटवाँग** दीवार पर टँगी एक चाभी उठाकर दरवाज़े में से निकल जाता है।

अब हम **रॉटवाँग** के घर के नीचे एक बहुत बड़े तलघर में हैं जिसमें से बाहर जाने के कई दरवाज़े हैं। जैसे ही **फ्रेडरसन** पृष्ठभूमि में द्वारमार्ग से भीतर आता है,**रॉटवाँग** फ़र्श के बीचोबीच बना एक चोर-दरवाजा खोलता है और उसमें अपनी टार्च चमकाता है। **फ्रेडरसन** उस छेद में कुछ सीढ़ियाँ उतरता है फिर नीचे देखने के लिए अपनी टार्च जलाता है। फिर, **रॉटवाँग** से कुछ कहते हुए नीचे उतर कर ओझल हो जाता है। आविष्कारक भी चोर-दरवाज़ा बंद कर उसके पीछे हो लेता है।

तलघर के नीचे कुछ जर्जर सीढ़ियाँ कब्रों वाले तहख़ाने के अँधेरे तक जाती हैं जिन पर टार्च की रोशनी चमकाते हुए **फ्रेडरसन** और **रॉटवाँग** उतर रहे हैं। उधर, शहर के नीचे एक और ज़ीने पर, जो मोमबत्तियों से रोशनी है, श्रमिकों की एक पंक्ति उतर रही है। **रॉटवाँग** और **फ्रेडरसन** अपनी टार्च चमकाते हुए आगे बढ़ रहे हैं। उनके रास्ते में दोनों ओर चुनी हुई दीवारें है। श्रमिक अपने निढाल पैरों को घसीटते हुए आगे बढ़ रहे हैं। उनमें से एक लड़खड़ाता है, उसके साथी उसे संभाल लेते हैं; यह **फ्रेडर** है।

वह चलता गया और चलता गया सुलगती हुई थकान
में। रास्ता था जो कभी ख़त्म ही नहीं होता था।
उसे मालूम नहीं था वह जा कहाँ रहा है। अपने साथ
चल रहे लोगों की पदचाप उसे लगातार गिरते पानी
जैसी सुनाई पड़ रही थी।

जैसे ही श्रमिक एक बड़ी लेकिन धुँधलाई रोशनी वाली गुफ़ा में उतरते हैं कैमरा धीमी गति से उनके आगे ट्रैक आउट करता है।

एक तहख़ाना, किसी समाधि जैसा, मानव मुंडों की
भीड़ भरा, अभी हाल ही जोते गये खेत पर
मिट्टी के ढोकों का आभास देता है। सारे सिर

एक बिन्दु की ओर मुड़ जाते हैं।

फ्रेडर की लड़खड़ाती हुई छाया शॉट के बीचों-बीच पहुँचती है। वह हाथ सीने पर जकड़ता है; उसका सिर झुका हुआ है; वह अभी भी जमीन की ओर देख रहा है।

अभी भी सीने को जकड़े हुए **फ्रेडर** धीरे से ऊपर देखता है— और अचानक चकित सा ऑफ़-स्क्रीन देखने लगता है।

मोमबत्तियाँ शमशीरों जैसी लौ लिए जल रही थीं।
रोशनी की चमकीली छरहरी शमशीरें वृत्ताकार
में एक लड़की के चारों ओर तैनात थीं, जिसकी
आवाज़ थी खुदा के कौल जैसी—

श्रमिकों के सिर के ऊपर से हम गुफ़ा के दूसरे सिर को देखते हैं। पृष्ठभूमि में सीढ़ियाँ हैं जो तेजी से जल रही मोमबत्तियों से लदी हुई एक वेदी तक जाती हैं। बड़े-बड़े क्रॉस दोनों तरफ़ लटक रहे हैं और शॉट के ऐन बीच में, वेदी के ठीक सामने वही लड़की है जिसे हम सदाबहार बगीचों में देख चुके हैं। वह अपनी बाँहे धीरे से स्वागत की मुद्रा में खोलती है।

फ्रेडर चकित और चमत्कृत देखता रह जाता है। धीरे से, वह एक हाथ उठाता है और अपनी श्रमिकों वाली टोपी उतारता है। **मारिया** सीधे कैमरे में देखती है, अच्छाई और कोमलता उसकी पवित्र **मेडोना** जैसी आँखों में झलकती है; फिर वह अपनी बाँहें फैलाए ऊपर की ओर देखती है और बोलना आरंभ करती है।

फ्रेडर ऊपर से दिखाई देता है। उसके आस-पास सारे श्रमिक खड़े हुए या घुटनों के बल बैठे हुए, उनके सिर झुके हैं। केवल वही चमत्कृत सा यह दृश्य देखता है, फिर धीरे से वह भी घुटनों के बल धँसता है और प्रार्थना की अवस्था में बाँहे फैलाता है।

वह बेचैन हो उठा उन सभी पत्थरों को दुलराने के
लिए जिन पर वह झुका हुआ था। गॉड-गॉड-गॉड
धड़कता रहा उसका दिल सीने में, और हर धड़कन
शुक्रिया अदा कर रही थी। उसने लड़की को देखा भी
और नहीं भी। उसे सिर्फ़ एक झिलमिलाहट दिखाई
दी; वह उसके सामने सजदे में झुक गया।

इस बीच, सभा के ऊपर एक छोटी गुफ़ा में, मोमबत्तियों की रोशनी चौकोर छिद्र में से अंदर आती हुई। **रॉटवाँग** अपनी टॉर्च नीचे रख पृष्ठभूमि में उस छेद तक जाता है और **फ्रेडरसन** को इशारे से बुलाता है। महानगर का धनी उसकी टॉर्च के पास ही अपनी भी रख देता है और उसकी ओर बढ़ जाता है। वे छेद में से झाँक रहे हैं हमारी ओर पीठ किए।

उनसे काफ़ी नीचे मारिया वेदी पर बाँहें फैलाये खड़ी है। दोनों ओर ईंट की दीवारों से

घिरी हुई वह श्रमिकों से बातचीत कर रही है।

गुफ़ा कामगारों से भरी हुई है जो जहाँ-तहाँ पत्थरों पर पसरे, खड़े या बैठे हुए। वे सभी मारिया की ओर, कैमरे की दिशा में, देख रहे हैं। मोमबत्तियों से रोशन मारिया, जो ऊपर देख रही है, एक बार फ़िर श्रमिकों की ओर देख एक हाथ ऊपर उठाकर बोलना शुरू करती है।

शीर्षक : आज मैं आप सबको बाबेल की मीनार की कहानी सुनाने जा रही हूँ।

(बाबेल की मीनार की कहानी वाले आगामी सारे दृश्यों में तस्वीर के कोनों पर विशेष रूप से एक erridescent iris effect.

एक अधपके बालों वाला आदमी झिलमिलाते कपड़ों में, हाथ बाँधे, ऊपर देखता हुआ उसके पीछे सितारों जड़ा आकाश है और आगे उसके मित्रगण। पहले -पहल वे घुटनों के बल, सिर झुकाऐ बैठे थे। जैसे ही वह बोलना आरंभ करता है वे सिर उठाते हैं।

शीर्षक : हम ऐसी मीनार बनायेंगे जिसका शिखर आसमान को चूमेगा -

वह आदमी बोलते हुए अपनी बाँहें फैला लेता है।

शीर्षक : और उस पर हम लिखेंगे: महान है यह संसार, और इसे बनाने वाला, महान है आदमी।

सितारों जड़ित पृष्ठभूमि पर **बाबेल की विशाल मीनार** आसमान तक उठती है, उसकी सर्पिल सीढ़ियाँ नीचे गाँव-देहात को बौना करती हुई। पृष्ठभूमि डिज़ॉल्व होने पर मीनार के बनाने वाले दिखाई देते हैं, जो मीनार के मॉडल की तरह दिखने वाली आकृति के चारों ओर पत्थर की बेंच पर बैठे हैं। सब के सब गहरे सोच में डूबे हुए। बायीं ओर बैठा हुआ अधपके बालों वाला आदमी सिर हिलाते हुए आगे झुक आता है।

शीर्षक : जिन्होंने इस मीनार की परिकल्पना की वे इसे स्वयं बना नहीं सकते थे, इसलिए हज़ारों की तादाद में दूसरों को किराए पर लिया जो इसे उनके लिए बनायें।

एक मोन्ताज़ शॉट में आगे बढ़ते हुए अधनंगे कामगारों की चीटियों जैसी पाँच कतारें स्क्रीन के केन्द्र में पहुँच कर आपस में घुल रही हैं। उनके घुटे हुए सिर कैमरे की ओर झुके हुए और वे आगे सरकते हैं।

शीर्षक : लेकिन इन मेहनतकशों को मीनार की कल्पना करने वालों के इरादों की भनक तक न थी।

अब हम **बाबेल की मीनार** को रोशनी के एक वृत्त, दैदीप्यमान प्रभामंडल से घिरा देखते हैं। उसके नीचे अधपके बालों वाला वही व्यक्ति प्रार्थना की अवस्था में।

शीर्षक : और जिन्होंने मीनार की कल्पना की उन्हें उसे बनाने वालों से कोई सरोकार न था।

...र से, हज़ारों अधनंगे कामगार पथरीली, उब्बड़-खाबड़ जमीन पर रस्साकशी करते ...ख पड़ते हैं। वे एक बहुत बड़ी चट्टान घसीट रहे हैं जो ऊपर उठती हुई दृश्य से बाहर ...ली जाती है। हम श्रमिकों को उसे बमुश्किल घसीट कर ले जाते हुए देखते हैं। वे ...पने घुटे हुए सिर कैमरे की ओर उठाते हैं और दर्द से चीख़ पड़ते हैं।

...र्षक : चन्द लोगों के प्रशंसा-स्रोत बहुत लोगों के लिए अभिशाप बन चुके ...।

...मेरे से दूर जाता हुआ एक विशाल जीना जिस पर अधपके बालों वाले मीनार के सृष्टा ...की दुबली-पतली कृति दिखाई देती है। वह जीने के नीचे फ़ोरग्राऊँड में खड़े अधनंगे ...मगारों से हाथ फेंक कर बात कर रहा है। लोग उसे देख हवा में मुट्ठिया लहराते हैं ...और चिल्लाते हैं।

...र्षक : बाबेल ।

...मगार अपनी मुट्ठियाँ हवा में लहराते हुए अचानक सीढ़ियों के ऊपर तक बढ़ आते ...। चीटियों के झुंड की तरह असंख्य कामगार उमड़ रहे हैं, जल्दी ही जीना कामगारों ...से खचाखच भर जाता है। वे रोष में ऊपर पहुँच कर उस वृद्ध को घेर लेते है।

...अब हमें पीछे से रोशन **बाबेल की मीनार** दिखाई देती है। उसे छू लेने को बेताब हाथों ...का समूह सिलुएट (Selhouctte) में लगभग सारी स्क्रीन पर छा जाता है। फ़ेड इन। ...तारों भरे आकाश के एक दृश्य पर।**बाबेल की मीनार** में जो बच रहा था वह था ...टुकड़ा-टुकड़ा दीवार का एक बहुत बड़ा ढ़ेर - जबकि वह लेख अभी भी टंगा था - महान् ...है यह संसार और इसे बनाने वाला, महान् है आदमी। शब्द फ़ेड आऊट होते हैं पीछे ...छूटता है ध्वस्त इमारत का ढेर और तारों भरा आकाश, फिर धीरे-धीरे यह सारी तस्वीर ...भी फ़ेड आऊट हो जाती है। **मारिया** पर फ़ेड इन, उसके पीछे वेदी पर जलती हुई ...मोमबत्तियाँ। वह आविष्ट सी सीधे अपने आगे देखते हुए बोल रही है।

...र्षक: दिमाग जो सोचता है और हाथ जो करते हैं उनके बीच कोई मध्यस्थ ...होना आवश्यक है।

...मारिया सीधे कैमरे में देखते हुए; वह अपने सीने पर हाथ बाँधे खड़ी है गंभीरतापूर्वक, ...लेकिन उत्साह से बोल रही है:

...र्षक : और वह हृदय है जिसे इनके बीच समझदारी कायम करनी चाहिए।

...पुनः **मारिया** पर जो बोलना बंद कर चुकी हैं।

...वह खामोश थी। श्रोताओं के खामोश होंठो तक एक आह जैसी आती है।

...हम एक श्रमिक को देखते हैं जो ऑफ़-स्क्रीन **मारिया** को देख रहा होता है। ...फिर वह हाथ जोड़ कर सिर झुका देता है, जैसे प्रार्थना में। दो और श्रमिक भी यही करते ...हैं। घुटनों के बल बैठते हुए एक अन्य श्रमिक के साथ कैमरा टिल्ट होता है, वह भी ...औरों की तरह सिर झुका लेता है। सारे श्रमिक एक ऊँचे कोण से दिखाई देते हैं, घुटनों

के बल बैठे या सिर झुकाये हुए। उनमें से एक अपना हाथ पास ही झुके हुए एक अन्य श्रमिक के कंधे पर टिका कर धीरे से उठता है और पूछता है।

शीर्षक : कहाँ है हमारा मध्यस्थ मारिया ?

मारिया आत्मविस्मृत सी लेकिन सधी दृष्टि से कैमरे की ओर देखते हुए। सहसा वह अपने बायीं ओर देखती है। **फ्रेडर** के साथ बैठे श्रमिक एक साथ सिर उठाते हैं। **फ्रेडर** पहले सवाल करने वाले की दिशा में देखता है फिर वेदी की ओर। वह आनंदविभोर हो अपने सीने को हथेली से जकड़ते हुए बुदबुदाता है; मैं हूँ !... मैं हूँ ! हाथ जोड़े खड़ी **मारिया** की आँखें स्वर्ग की ओर उठती हैं और वह कहती हैं:

शीर्षक : धीरज रखो, वह अवश्य ही आएगा।

पुनः **मारिया** पर जिसकी आँखें और हाथ याचना की अवस्था में उठे हुए... उधर, **फ्रेडर** अपना सीना ठोकते हुए आगे झुक आता है, खुद को समझाता हुआ **मैं हूँ !.... मैं हूँ !** पुनः सवाल करने वाले पर जिसका हाथ अभी भी बगल में बैठे श्रमिक के कंधे पर है। वे सभी अब आगे की ओर झुके हुए है और उनकी आँखों में दीवानगी कौंधती है। उनमें से एक प्रश्नकर्त्ता की बाँह थाम लेता है और **मारिया** को इंगित करते हुए चिल्लाता है:

शीर्षक : हम इंतज़ार करेंगे, लेकिन बहुत लम्बा नहीं ।

उनके पीछे तहख़ाने में जिसका आकार शैतान
के उठे हुए कानों जैसा था ...

कैमरा **फ्रेडरसन** के साथ पैन करता है जैसे ही वह उस छेद से दूर होता है जो गुफा के अंदर का दृश्य दिखाता था। वह कुछ बुदबुदाता है और मुठ्ठियाँ भींचते हुए वहाँ से परे हटता है।

रॉटवाँग छेद से झाँकते हुए बैक-व्यू में दिखाई देता है; नीचे वेदी पर मोमबत्तियों का उजाला बहता हुआ। आविष्कारक **फ्रेडरसन** की आवाज़ सुन कर पलटता है। **फ्रेडरसन** उसकी ओर देखता हुआ खड़ा है। उसका चेहरा सख्त हो चुका है और वह अपने हाथ जेबों में ठूँसते हुए कहता है:

शीर्षक : रॉटवाँग अपने रोबॉट को इस लड़की की प्रतिकृति बनाओ।

रॉटवाँग एक बार फिर छेद से झाँकता है। वह मुड़ता है और **फ्रेडरसन** की ओर देखता है। उसकी आँखों में एक चमक उभरती है। **फ्रेडरसन** जेब में से एक हाथ निकालता है और हवा में मुठ्ठी लहराते हुए कहता है:

शीर्षक : लड़की को अपने घर में छिपा दो, मैं वह रोबॉट श्रमिकों के पास भेजूँगा, उनमें कलह के बीज बोने और मारिया में उनका विश्वास ख़त्म करने के लिए।

रॉटवाँग, **फ्रेडरसन** पर एक तिरछी नज़र डालता है, **फ्रेडरसन** अपनी भिंची हुई मुठ्ठी नीचे लाता है और अपना हाथ उसकी ओर बढ़ा देता है। उसकी ओर स्थिर दृष्टि से देखते

रॉटवाँग धीरे-धीरे अपना कृत्रिम हाथ उसके हाथ तक बढ़ाता है और उसे अपनी पकड़ में ले लेता है।

मुझे यहीं छोड़ दो, जॉन फ्रेडरसन।

रॉटवाँग की बात ख़त्म होने तक उसे ताकता है फ़िर फ़ोरग्राऊँड में चला जाता उसकी टॉर्च की रोशनी का वृत **रॉटवाँग** के चेहरे पर घूमता है, जिसकी आँखे उसका कर रहीं हैं और उनमें है एक क्रूर चमक। **रॉटवाँग** के छुपने के स्थान से हम गुफ़ा झाँकते हैं। सारे श्रमिक, जो सिर झुकाए खड़े हैं या घुटनों के बल बैठे हुए हैं, हैं और निढ़ाल से बाहर जाने लगते हैं।

नीचे से उस छेद के पार दिखाई देता है। वह फ़िर से मुड़कर गुफ़ा में झाँकता नीचे सिर्फ़ **मारिया** बची है, वेदी पर खड़ी हुई और **फ्रेडर** की निःसंग आकृति सजदे की हुई। **मारिया** मुड़ती है और वेदी से नीचे उतरने लगती हैं। **फ्रेडर** सिर उठाता और देखता है—

रिया को - साइड-व्यू में - सीढ़ियों से नीचे आते हुए। वह अचानक याचना की मुद्रा अपनी बाँह **मारिया** की ओर बढ़ाता है और उसे पुकारता है। **मारिया**, जिसने उसे नहीं था, उसकी आवाज़ सुनकर तेजी से घूमती है — **फ्रेडर** उसकी ओर एकटक देखता एक हाथ उठा हुआ दूसरा सीने पर।

की का चेहरा था जैसे स्फटिक, हिम से भरा।
ऐसे फड़फड़ाई मानों उड़ जायेगी लेकिन
के घुटने जवाब दे गये। अशान्त जल में
जलबेंत भी ऐसे न काँपती होगी जैसे
के कंधे।

रिया एक हाथ अपने सीने तक लाती है, आगे बढ़ती है, झिझकती है, प्रेम उसकी आँखों चमकता है। पुनः **फ्रेडर** पर जो बोल रहा है।

— वह कहता है — तुम सच में वह
न् मध्यस्था हो — तुम वह सब कुछ हो जो
धरती पर पवित्रतम हैं —

वह उसकी ओर बढ़ते हुए चित्र से बाहर चली जाती है — **फ्रेडर** की आँखें उसका पीछा ती हैं; उसका चेहरा खिल उठता है। नीचे से **मारिया** उसकी ओर बढ़ती हुई दिखाई ती है, बैक ग्राऊँड में वेदी है। उसका चेहरा पर्दे पर छा जाता है; उसकी पवित्र मेरी सी प्रांजल आँखें सीधे कैमरे की ओर देखती हैं —

फ्रेडर आत्मविस्मृत सा उसकी ओर देखता है और बोलता है:

तुम समस्त अच्छाई हो— तुम सम्पूर्ण
लालित्य हो— तुम पर अविश्वास करना

है मानों प्रभु पर अविश्वास करना...

अब हम उन दोनों को देखते हैं। **मारिया** का मुँह कैमरे की ओर है। वह अपने हाथ वक्ष तक लाती है और कोमल स्वर में उससे बात करती है। अब **मारिया** से बात कर रहे फ्रेडर का मुँह हमारी तरफ़ है, उसकी आँखों में प्रेम की चमक है। बैक-व्यू में दिखाई देता है वह अपने हाथ उसके कंधे पर रखती है।

...**मारिया - मारिया**- तुमने मुझे पुकारा।
लो मैं आ गयी!

पुनः हमारी ओर चेहरा किये वह **फ्रेडर** की आँखों में झाँकती है फिर धीरे से आगे झुकती हुई हौले से उसके कपोल चूम लेती है। फिर, रिवर्स शॉट में उससे दूर होती हुई। **फ्रेडर** की आँखें जो आनंदातिरेक में मुंद गई थीं उन्हें वह खोलता है और उसकी ओर देखता है। एक बार तक फिर हमारी ओर चेहता किये हुए **मारिया** उसके बालों पर अपना हाथ फिराती है। अब हम उन दोनों को वेदी तक जानेवाली सीढ़ियों के पास खड़ा पाते हैं। फ्रेडर उठता है और मारिया के निकट पहुँच कर उसका हाथ अपने हाथों में ले लेता है। मारिया कैमरे की ओर मुँह किये, फ्रेडर की ओर झुकती है और गंभीरतापूर्वक कहती है।

शीर्षक : कल मिलते हैं कैथेड्रल में।

वे दोनों पार्श्व में दिखाई पड़ते हैं, उनके हाथ आपस में गुँथे हुए। वह उसे हौले से लेकिन दृढ़ता से परे धकेलती है, सारे समय उससे बतियाती हुई। उसकी बाँह आखिरी विलंबित स्पर्श में सहलाते हुए **फ्रेडर** पीछे हटता है फिर उसके हाथ अपने हाथों में कस उन्हें चूम लेता है और वहाँ से चला जाता है। वह विदाई की मुद्रा में हाथ उठाये खड़ी है जबकि कैमरा उसे शॉट के केन्द्र में लाने के लिए पैन करता है। विभोर हो कर वह हाथ जोड़ कर खड़ी हो जाती है। गुफ़ा के ठीक बाहर **रॉटवाँग** एक कोने से झाँकता हुआ, मोमबत्ती की रोशनी में उसका चेहरा प्रदीप्त है और कृत्रिम हाथ चमचमा रहा है। **मारिया** की आँखें भावातिरेक में अभी तक बंद हैं। एक पल ऐसे ही रहने के बाद वह आँख खोलती है और आगे बढ़ती है, यहाँ-वहाँ देखते हुए वह अपने आप मुस्कराती हुई सीढ़ियाँ उतरने लगती है।

वह चलती चली गई, मुस्कराती हुई इससे
बेखबर की चल रही है, मुस्करा रही है वह।
ऐसे सुख में डूबी जो अविश्वसनीय फिर भी
निश्चित था, वह अपने प्रिय का नाम दोहराती
रही।

कुछ सीढ़ियाँ उतर कर वह दीवार पर टंगे होल्डर से एक मोमबत्ती उठाती है। उसे ऊपर उठाये हुए वह कैमरे की ओर बढ़ती है। ऊपर से **रॉटवाँग** उसे ताकता हुआ दिखाई देता

है। एकाएक वह दीवार से पत्थर का एक टुकड़ा अपने कृत्रिम हाथ में लेकर नीचे गिराता है। पत्थर धप् से ज़मीन पर आता है— मोमबत्ती लिए चली जा रही मारिया झपटकर घूमती है; आवाज की दिशा में देखती है—रॉटवाँग खड़ा था, उस तोरणद्वार के पास जहाँ मद्धिम आलोक फैला था। वहाँ और कोई नहीं है।

लेकिन अचानक ठंडी हवा का एक झोंका
आया जिसमें उसकी गर्दन के बाल तक
काँप गये, और एक बर्फ़ीला स्पर्श उसकी
पीठ पर से दौड़ गया—

बमुश्किल थूक गुटक कर मारिया ने अपना शॉल कस कर लपेट लिया, उसकी आँखें अभी भी उस स्थान से चिपकी हुई। वह घबराहट में यहाँ-वहाँ देखती है फिर मुड़कर बायीं ओर चलने लगती है, अपनी मोमबत्ती उठाये हुए। अब वह दायीं ओर से दृश्य में आती है ज़ीने पर ज्यों ही चढ़ने को होती है एक काली प्रतिच्छाया बैकग्राऊँड में दीवार पर दिखाई देती है।

वह डर कर वहीं ठिठक जाती है और हाथ से सीना जकड़ कर वापिस कैमरे की ओर लौट पड़ती है। पार्श्व में मोमबत्ती लिए चली जा रही मारिया की केवल बाह्याकृति (Profile) दिखाई देती है। फिर एक और आवाज़ सुन कर वह तेजी से पलटती है। छत की ओर देखते हुए वह सुनने का यत्न करती है उसके बाद जल्दी-जल्दी वहाँ से चली जाती है। ज्यों ही वह एक चौरस्ते तक आती है हम उसका विवर्ण चेहरा मोमबत्ती के उजाले में देख पाते हैं। वह पीछे देखती है फिर चिंतित सी बैक ग्राउंड में एक गलियारे में झाँकती है।

गहन सन्नाटे में, लड़की को सहसा अपने दिल
की आवाज़ सुनाई पड़ती है। उसका अपना हृदय,
किसी पंप की तरह, धड़कता हुआ जोर-ज़ोर से—

मारिया अपनी मोमबत्ती ऊँची कर गलियारे को देखती है। उसके पीछे की दीवार पर कुछ खोपड़ियाँ टँगी हुई हैं। उसे एक और आवाज़ सुनाई पड़ती है और वह चौंक कर पलटती है। दूर के शॉट (Longer shot) में दिखता है, वह सहमी हुई धीरे-धीरे कैमरे की ओर बढ़ रही है अचानक उसके ऊपर परछाइयों में से एक हाथ उसकी ओर बढ़ता है। हमें उसके हाथ में पकड़ी मोमबत्ती दिखायी देती है। रॉटवाँग का काला चमकीला कृत्रिम हाथ धीरे-धीरे मोमबत्ती की ओर बढ़ता है तथा झपट कर बुझा देता है। वह हाथ मोमबत्ती छीनकर वापस परछाइयों में लौट जाता है। मारिया घबरा कर पीछे दीवार की ओर भागती है। घबराहट में नाखून चबाती हुई दीवार से टकरा कर वह यहाँ-वहाँ देखती है। इतने में रॉटवाँग की टॉर्च का उजला वृत्त उसके चेहरे पर घूमता है और वह चौंक जाती है। उसकी आँखे रोशनी को देखती हैं जो धीरे-धीरे दीवार में बने आलों में रखी खोपड़ियों और हड्डियों पर घूमती है। मारिया का चेहरा स्क्रीन पर दिखता है; दहशतज़दा

आँखों से यह सब देखते हुए वह बड़बड़ा उठती है: **बचाओ**

टॉर्च के घूमते हुए आलोक वृत्त के बीच वह जाल में फँसे निस्सहाय पशु की तरह इधर-उधर देखती है। टॉर्च की रोशनी पथरीली ज़मीन पर पड़े एक नरकंकाल पर आकर ठहर जाती है। **मारिया** वह कंकाल देख भय से चीख़ पड़ती है।

कैसा था वह जीव, संसार भर में किसी ने ऐसा
न देखा होगा: धड़विहीन शरीर, सिर्फ़ बाँहें
पैर और सिर ... और सिर भी कैसा। भगवान
- ऊपर वाले! ... जो उसके सामने फ़र्श
पर झुका हुआ था, घुटनों के ऊपर टिकी
ठोंड़ी और दीवार के सहारे दायें-बायें पड़ी
दो बाँहें ...

रॉटवाँग की टॉर्च का छोटा, चमकीला प्रकाश पुंज दीवार से सटी हुई **मारिया** की ओर बढ़ता है। किसी पशु की तरह वह प्रकाश पुंज उसके पैरों तक पहुँचता है और उसकी देह पर चढ़ने का उपक्रम करता है। वह डर से गिलबिलाती यहाँ-वहाँ सिर घुमा कर देखती है। इतने में टॉर्च के प्रकाश की किरणें उसके शरीर पर चढ़ती हुई मुँह पर जा कर केन्द्रित हो जाती है। वह मुँह बायें भौचक्क सी शून्य में ताकती खड़ी रहती है। टॉर्च की रोशनी सीधे कैमरे में आती है और उसके पीछे घूरती आँखें और लहराते सफ़ेद बाल।

फटी-फटी आँखों से **मारिया** आविष्कारक को ऑफ़-स्क्रीन अपनी ओर बढ़ता हुआ देखकर यंत्रचलित सी अपना सिर इधर-उधर झटकती है। सहसा वह छटपटा कर पलटती है और भागती है।

गला फाड़ती चीख़ के साथ वह लड़की बदहवास
भागती है - आगे, आगे और आगे बग़ैर पीछे
मुड़े। उसका पीछा करती है रोशनी जिसकी
मार उसकी परछाईं को तार-तार कर उसके
पैरों में डाल देती है - पीछा करते हैं लम्बे, नरम
पंख जैसे हल्के पाँव ... और बर्फ़ीली साँस जो
उसकी पीठ पर बहती है।

एक ढलवाँ रास्ते पर फिसलते हुए वह हमारी ओर आती है। **रॉटवाँग** कुछ पीछे अपनी टॉर्च लेकर हड़बड़ी में आगे आता हुआ। भागती हुई **मारिया** को टॉर्च की रोशनी बीच में ही पकड़ लेती है। वह स्तब्ध खड़ी हुई, दीवार में दबकती है, अपने में सिकुड़ती-सिमटती। जैसे ही वह गलियारे की विपरीत दिशा में बढ़ती है रोशनी वहाँ भी पहुँच जाती है। वह फिर दीवार से टकराती है, एक हाथ उठाकर पीछा करती रोशनी को परे धकेलने का

...ल करती। वह फिर भागती है _ ईंट से चुने एक तोरणपथ में दौड़ जारी रखते हुए। ...वह डर से हाँफती हुई पीछा करती टॉर्च की रोशनी को देखती है जो अविलम्ब उस तक ...हुँच जाती है। वह गली के बंद छोर पर पहुँच चुकी है। टॉर्च की फकफकाती रोशनी ...सकी पीठ पर और वह मुड़ती है, गिरती जाती है_ दीवार से टिकी हुई, फटी आँखों से ...काश को देखती। अपनी चीख़ों को हाथ में भींच कर वह चीत्कार कर उठती है: 'नहीं! ...हीं! नहीं!_' और फिर भागने लगती है।

...क बार फिर वह दाहिनी ओर एक गलियारे में भागती है। अपने लहुलुहान हाथों को, ...ायें और बायें, पथरीली दीवारों पर दबाती, वह अपने को लथेड़ते हुए ऊपर जाती है। ...ीढ़ी दर सीढ़ी लड़खड़ाती हुई ऊपर चढ़ती है। ऊपर पीछे की ओर एक आलोकित ...ार दिखाई देता है। **रॉटवाँग** के तलघर में **मारिया** चोर दरवाज़े की सीढ़ियाँ चढ़ जाती ...और पृष्ठभूमि में दरवाज़ा टटोलती है।

...रवाज़े पर साँकल नहीं थी। न ताला था न सिटकनी
...मटमैली लकड़ी पर ताँबई-लाल **सोलोमन द पैण्टाग्राम** की मुहर चमक रही थी।

...छे से दिखाई देता है, वह दरवाज़ा खोलने की जी तोड़ कोशिश में लगी है पर उसे ...ोल नहीं पा रही। वह दूसरे दरवाज़े की ओर बढ़ती है और उस पर अपनी मुक्कियाँ ...टती है। टॉर्च का प्रकाश दिखाई पड़ता है और आकर उसकी पीठ पर ठहर जाता है। ...ह डर से जम जाती है फिर धीरे-धीरे कैमरे की ओर मुड़ती है।

...ने चोर-दरवाज़े से सिर पर एक आदमी को
...ा और देखी उसकी मुस्कराहट_

...ष्ठभूमि में टॉर्च के प्रकाशवृत में **मारिया** कसमसाती है दुष्ट **रॉटवाँग** अपनी गहरी नीली ...ोशाक और लहराते खिचड़ी बालों में कैमरे की ओर पीठ किए जीने के ऊपर खड़ा है। ...लम्बे समय तक एक दूसरे को देखते रहते हैं।

...र कुछ ऐसा हुआ कि वह बुझ गई
...र शून्य में डूब गयी_

...नगर में संसार का पवित्रतम कैथेड्रल था,
...लदार गॉथिक अलंकरणों से सज्जित। एक
...य में, जिसका पता सिर्फ इतिहासकारों को ही
...सितारों जड़ित मुकुट पहने **वर्जिन** इसके
...पर मुस्कराती थी, माँ जैसी, उसकी
...हली बाहरी दीवारों पर से, पवित्र लाल
...से नीचे, जहाँ उसकी दयालुता के
...ले साथी थे **फाख़ते**, जो परनालियों में घर
...र थे और घंटियाँ जो चार महादूतों के नाम

पर बजाई जाती थीं जिनमें **सेंट माइकल**
सबसे प्रतापी थे।

विशाल कैथेड्रल के धुँधले आभ्यन्तर में प्रार्थना की मुद्रा में झुकी आकृतियाँ श्रमिकों के कपड़ों में सजी। मोमबत्ती के प्रकाश में दमकते तक्षित स्तम्भ ।फ्रेडर पृष्ठभूमि में यहाँ-वहाँ देखता हुआ टहल रहा है।

ऑर्गन कयामत के रोज बजनेवाले बिगुल जैसे
गरज रहा था। हजारों कंठों से गाते हुए ***कोप
के दिन*** Dies Irae - (Day of wrath) ... भीड़ जो अनादि - अनंत प्रभु
के आगे झुकी हुई थी, के सिर पर लोबान की
महक घिर रही थी।

ऊपर-नीचे, आगे-पीछे देखते फ्रेडर की आँखें ऑफ़ में किसी चीज़ पर टिक जाती हैं। गहरे कपड़े पहने भक्तगण उठ कर उसके आस-पास कतारबद्ध होते हुए, फ्रेडर चकित हो यह सब देखता रहता है। फिर वह बायीं ओर बढ़ जाता है।

मैं **मारिया** की खोज में था आह ! मैं जानता
था हज़ारों लोग भी उसे मुझसे छुपा नहीं
सकते। अगर वह यहाँ होती मैं उसे ढूँढ़
लेता, जैसे चिड़िया खोज लेती है अपना
घोंसला। लेकिन मेरा दिल मानो मेरे सीने
में मरा पड़ा हो...

चर्च में एक और छोटा सा विवक्त प्रार्थनालय था। उसमें बीचों बीच मृत्यु खड़ी थी अपनी विशाल दराँती लिए और लहराता चोगा पहने। कमरबन्द से रेतघड़ी लटक रही है जबकि दोनों ओर आलों में सात ***महापापों की मूर्तियाँ*** हैं। **फ्रेडर** बैक-व्यू में उनकी ओर धीरे-धीरे बढ़ता है।

शीर्षक: सात महापाप।

कैमरा बायीं से दायीं ओर टेढ़ी गुहा में पैन करता है फिर वापस बीचों बीच मृत्यु की तरफ़ लौटता है। **फ्रेडर** भी उस ऑफ़-स्क्रीन मूर्ति की ओर ताकता खड़ा रहता है। फिर वह याचना की स्थिति में हाथ फैला लेता है। अब बैक-व्यू में दिखाई देता है। उसने थक कर हाथ नीचे कर लिए हैं और निराशा में सिर हिला रहा है। फिर वह पलट कर कैमरे की ओर आता है और मृत्यु पर एक अंतिम दृष्टि डालते हुए आगे बढ़ जाता है।

शीर्षक: मारिया, रॉटवाँग के घर में कैद थी।

आविष्कारक के घर में **मारिया** एक अँधेरे गलियारे में पीछे होती हुई ऑफ़-स्क्रीन एक खिड़की से भीतर आते प्रकाश की परिधि में आ जाती है। दुष्ट **रॉटवाँग** उसका पीछा

...हुआ वहाँ आता है। वे दोनों रुकते हैं, एक दूसरे को घूरते हुए। शहर में कहीं ...रों और खंभों का शॉट। फ्रेडर चर्च से बाहर आता है, निराश खुद को घसीटकर ...ता हुआ। पृष्ठभूमि में लोग जल्दी-जल्दी आ जा रहे हैं।

...की गोताखोर की हेलमेट जैसे गलियों का
...फ्रेडर के कानों पर ढँका हुआ है।
...की दीवारों के बीच जैसे अपनी
...ता में, वह चलता चला गया। अपनी प्रिया
...ग्राम के सिवा उसके पास नहीं था कोई
...गार, नहीं थी कोई संज्ञा उसकी याद के
...वा।

...रॉटवाँग को अपनी ओर बढ़ता देख घबराहट में **मारिया** हाथ बढ़ाकर उसे दूर रखने ...यत्न करती है। **रॉटवाँग** उसकी ओर झपटता है, वह एक मेज़ उठा कर उसकी ओर ...ती है। वे एक दूसरे को घूरते हुए खड़े हैं। **रॉटवाँग** कहता है।

...क : **चलो, मुझे रोबॉट की शक्ल तुम्हारे जैसी बनानी है।**

...रोबॉट का तराशा हुआ धातुई मुँह देखते हैं और उसकी दृष्टिहीन छोटी आँखें। ...या डर के मारे मेज़ के पीछे दुबकती है। पुनः दोनों का पार्श्व-चित्र दिखाई देता है। ...ग टेबल झिंझोड़ते हुए उस तक पहुँचने के प्रयास में। अब **रॉटवाँग** का घर बाहर ...खाई देता है - ढलवाँ छत, एक धुँधली दीवार जिसमें सिर्फ़ एक दरवाज़ा है जिसके ...में पैण्टाग्राम की मुहर है। कई नई इमारतों की शहतीरें सब दिशाओं में उठती हुई। ...निढाल सा दायीं ओर से आता हुआ। अंदर अंततः **रॉटवाँग** टेबल हटा कर **मारिया** ...अपनी पकड़ मे ले लेता है और उसे मेज़ पर लेटाने की कोशिश करता है। ऊपर से ...ई देता है, वह उसे कंधों पर से पकड़कर नीचे टेबल पर लेटा रहा है और वह अपना ...टकती हुई चीख़ रही हैं। शॉट के केन्द्र में **रॉटवाँग** की उलझी हुई लटें दिखाई ...है फिर **मारिया** उसे पीछे धकेल कर उसकी पकड़ से मुक्त हो जाती है। वह लपक ...ज़ पर चढ़ जाती है और छत में बनी एक खिड़की की सलाखें पकड़ कर लटक ...है। **रॉटवाँग** उसे नीचे से पकड़ लेता है।

...की में मटमैले काँच से दिखता है, **रॉटवाँग** सलाखें पकड़ कर लटकी, चीखती हुई ...या को नीचे खींचने की कोशिश कर रहा है। कमरे के अंदर से उनका एक और ...जिसमें एक हाथ से सलाखें पकड़कर लटकी **मारिया** दूसरे हाथ से **रॉटवाँग** पर वार ...ती है। पुनः यही दृश्य खिड़की के बाहर से दिखाई देता है, **मारिया** बहुत जोर से ...ती है।

...उसी पल उस घर के सामने से गुज़र रहा होता है। वह एकाएक रुकता है और ...पे घूमता है, ऊपर देखते हुए...और उसकी नज़र के साथ ही कैमरा **पैन** करता है ...मकान के अगले हिस्से पर **टिल्ट** करता है।

फ्रेडर ऊपर देखता है फिर यहाँ-वहाँ झाँकता है, शोर का सूत्र खोजता है। वह क्लोज़-अप में आता है और कान लगाकर सुनने का प्रयास करता है। चीख़ती हुई **मारिया** की बदहवास शक्ल के नीचे **रॉटवाँग** का धुँधला चेहरा दिखाई देता है।

फ्रेडर जैसे अचानक आवाज़ पहचान लेता है; वह उत्साहित सा कई बार दोहराता है: **मारिया** ! और फिर कान लगा कर सुनता है। खिड़की से दिखती **मारिया** अभी भी सलाखें पकड़ कर लटकी हैं, **रॉटवाँग** अब खुद को उस तक उठा चुका है लेकिन वह अब भी चीख़ रही है— बाहर, **फ्रेडर** अपनी पूरी शक्ति लगा कर सुन रहा है। पीछे से दिखाई देता है, एक पल ठहरने के बाद वह झपट कर दरवाज़े तक पहुँचता है और अपने हाथों से उसे पीटने लगता है। फिर पीछे हटता है और अपना शरीर दरवाज़े पर बार-बार टकराता है।

काली लकड़ी के किवाड़ पर **सोलोमन** की ताँबई-लाल
मुहर चमकती है।

इधर सलाखें पकड़ कर लटकी **मारिया** जोर से चीखती-चिल्लाती हुई अपने को नीचे खींच रहे **रॉटवाँग** पर प्रहार करती है। **फ्रेडर** बैक-व्यू में किवाड़ पीटता दिखाई दे रहा है।

उसे घर को कँपा देने वाले अपने प्रहारों की
प्रतिध्वनि सुनाई दी, घुटी हुई हँसी जैसी।
लेकिन **सोलोमन** की मुहर अविचल द्वार पर
उसे दाँत दिखाती रही।

मारिया पुनः ऊपर से दिखाई देती है, चीखती हुई। **रॉटवाँग** का कृत्रिम हाथ पटल पर आता है और उसके मुँह को दबा देता है— और वह बेहोश होकर उसकी बाँहों में झूल जाती है। **फ्रेडर** अभी भी दरवाज़ा पीट रहा है—

लेकिन उसी पल वह खुल जाता है, बिल्कुल
बेआवाज़। भयावह सन्नाटे में पीछे झूलता
है, घर में आने के लिए बेरोक-टोक जगह
बनाता हुआ।

—फ्रेडर द्वार मार्ग में झाँकता है। अंदर कोई भी नहीं है। अब हम अंदर से उसे देखते हैं, वह अभी तक मुट्ठियाँ भींचे खड़ा है। किवाड़ पर लगे पैण्टाग्राम को देखता है फिर घर के अंदर आता है, चौकस हो इधर-उधर देखता हुआ। अंदर जाते हुए **फ्रेडर** का बाहर से रिवर्स शॉट। अचानक दरवाज़ा ज़ोर से बंद होता है।

भीतर, फ्रेडर तेजी से पलटता है और झपटकर दरवाज़े तक पहुँचता है। उसके हाथ कोई कुंदा या ताला खोजते हैं लेकिन वहाँ कुछ नहीं है। वह पलट कर घबराया हुआ कैमरे की ओर देखता है— कुछ सीढ़ियाँ चढ़कर गलियारे के अंत में एक दरवाज़ा है। वह धीरे

से खुलता है, सामने एक खाली दीवार दिखाई पड़ती है। फ्रेडर प्रवेश द्वार से दूर हटता है। बैक-व्यू (Back view) में गलियारे से भागता हुआ दिखाई देता है। और फिर एक और गलियारे में_ जो रॉटवाँग के अध्ययन-कक्ष तक जाता है। फ्रेडर दरवाज़े के भीतर आने के बाद दायीं ओर देखता है_ जहाँ उसे तलघर तक पहुँचने वाली घुमावदार सीढ़ियों का ऊपरी सिरा दिखाई देता है। वह बायीं ओर देखता है_ और वहाँ एक खुला गलियारा - जिसके दोनों ओर चमड़े की जिल्द चढ़ी क़िताबों से भरे बुक केस रखे हैं - दूसरे कमरे में जाता है। फ्रेडर इस दरवाज़े की ओर भागता है_ हम उसे बैक-व्यू में देखते हैं। अचानक, वह ठिठक कर मुड़ता है_ जिस दरवाज़े से वह अंदर आया था वह ज़ोर से बंद होता है। फ्रेडर फिर दूसरी दिशा में भागता है - और दूसरे कमरे में खुलनेवाला दरवाज़ा उसकी पीठ पीछे उसी तरह बंद होता है। वह आवाज़ सुन पलटता है, दरवाज़े तक पहुँच उसे पीटता है पर वह बंद रहता है। वह अब दायीं ओर भागता है_ उस दरवाज़े तक जिससे वह अंदर आया था। वह बेचैनी से उसके किनारों को ताले के लिए टटोलता है। लेकिन वहाँ कुछ नहीं है। वह मुड़ता है और इधर-उधर देखने के बाद एक ओर भाग जाता है_ तलघर तक जानेवाली सीढ़ियों के ऊपर। वहाँ वह रुकता है, नीचे देखता है फिर पीछे, आखिर वह नीचे उतरने का निर्णय लेता है। जैसे ही फ्रेडर तलघर तक पहुँचाने वाली घुमावदार सीढ़ियों से नीचे आता है पृष्ठभूमि में एक दरवाज़ा अचानक खुल जाता है। वह ठिठक जाता है, फिर उसकी ओर बढ़ता है।

दरवाज़े के भीतर दिखता है फ्रेडर आँखें फाड़कर उसकी ओर देख रहा है फिर वह आगे आता है और दीवार के पास लगे ढ़ेर से एक लम्बी छड़ी उठाता है। वह दरवाज़े के अंदर कदम रखता है, एक पैर अड़ा कर दरवाज़े को बंद होने से रोकता है और कमरे में झाँक कर देखता है। तलघर का एक रिवर्स शॉट जिसमें चोर दरवाज़ा दिखाई देता है। अनगिनत बंद दरवाज़ों पर कैमरा एक सर्किल में पैन करता है।

हर किवाड़ की लकड़ी पर चमक रही थी ताँबई-लाल
सोलोमन द पैंण्टाग्राम की मुहर।

फ्रेडर दरवाज़े को भूल कर कदम बढ़ाता है फिर डर कर पलटता है। वह छड़ी को गलियारे में इस प्रकार अड़ा देता है कि दरवाजा बंद न होने पाये, इसके बाद वह बायीं ओर भागता है। वह भाग कर एक दूसरे दरवाज़े तक पहुँचता है और उसे खोलने का प्रयास करता है। वह बंद रहता है। फ्रेडर कमरे में चारों ओर देखता है, फिर अचानक ऑफ़ में एक आवाज़ सुनकर कैमरे की ओर मुड़ता है। उसके पीछे खुले गलियारे में अड़ी हुई छड़ी दो टुकड़ों में टूट गई दरवाज़ा जोर से बंद हो गया। फ्रेडर लड़खड़ाता हुआ पटल पर आता है और खुद को दरवाज़े पर दे मारता है, उसे खोलने की जी-तोड़ कोशिश करता है।

एक करीबी शॉट में वह लकड़ी के किवाड़ पर अनवरत घूँसे बरसा रहा है। आखिरकार पस्त होकर वह दरवाज़े के बगल में गिर पड़ता है। अचानक, उसे कोई ऑफ़-स्क्रीन वस्तु

दिखाई देती है_ वह एक दरवाज़े के बीच फँसा कपड़े का टुकड़ा है। फ्रेडर का हाथ उसे खींच कर निकालता है।

फ्रेडर उसे उठा कर देखता है और मारिया के स्कार्फ़ को पहचान लेता है। वह दरवाज़े की ओर देखते हुए व्यग्रता से अंदर जाने का रास्ता खोजता है, फिर कान लगाकर सुनने का प्रयास करता है और उत्तेजित होकर जोर-जोर से चिल्लाता है।

शीर्षक : मारिया !

दृश्य बदलता है और हम **रॉटवाँग** की कार्यशाला में पहुँच जाते हैं; **मारिया** किसी मशीन में आँखे बद किये हुए निश्चल लेटी है और हम ऊँचे कोण से उसके सिर और नग्न कंधों को देख रहे हैं। उसके सिर पर धातु का एक हेलमेट है जिस पर बने सिरों के तार बाहर निकल रहे हैं। अब हम **मारिया** के पार्श्व में खड़े **रॉटवाँग** को देखते हैं। **मारिया** फोरग्राऊँड में एक मेज़ पर लेटी हुई है और उसके ऊपर एक अर्द्ध बेलनाकार पारदर्शी ढक्कन जिसे धातु की पट्टियों से बाँधा गया है। यह उपकरण बहुत से तारों और टर्मिनल्स से सजा हुआ है जो रोबॉट की कुर्सी में लगे टर्मिनल्स से जुड़े हैं। **रॉटवाँग** आगे-पीछे चलता हुआ ऊपर देखता है, फिर कोई हत्था घुमा कर बायीं तरफ़ बढ़ जाता है।

अब हमें आविष्कारक की कार्यशाला दूसरे कोण से दिखाई पड़ती है। **मारिया** अभी भी केन्द्र (Fore ground) में है जबकि **रॉटवाँग** पटल पर आड़े आता हुआ छत से लटक रहे मोटे सफ़ेद केबिलों का निरीक्षण कर रहा है। उसके पीछे उबलते द्रव्य का पारदर्शी सिलेंडर है जिसे हम पूर्व में देख चुके हैं। पृष्ठभूमि में एक भट्टी तेज़ी से जल रही है। **रॉटवाँग** दीवार से लगे एक बड़े ट्रान्सफार्मर के पास जाकर एक स्विच ऑन करता है। सिलेंडर से भरा द्रव्य उबलता हुआ झक्क सफ़ेद रंग का हो जाता है। **रॉटवाँग** दीवार पर टँगी सारणी को देखता है फिर कैमरे की ओर चल देता है।

अब हम कार्यशाला का एक और भाग देखते हैं। यहाँ विभिन्न प्रकार के उपकरणों, केबिलों, टर्मिनल्स और दीवार पर लगी डायलों का अद्भुत जाल बिछा है। **रॉटवाँग** आगे बढ़ कर एक और स्विच चला देता है। वहीं कहीं नलियों और कुण्डलित केबलों से जुड़े बकयन्त्र (Retort) हैं और बीच में एक प्रदर्शन पटल (Display screen); पीछे सिलेंडर में भरा द्रव्य भद-भद कर रहा है। फिर हम ऊपर से देखते हैं सफ़ेद चीनी मिट्टी के विद्युतरोधी पर कुछ जोड़ी रिले स्विच हैं।

काँच के बकयन्त्र की तली में उबलते गहरे द्रव्य पर डिज़ॉल्व। फिर जारों में उबलते सफ़ेद द्रव्य पर डिज़ॉल्व। खदबदाते रिटॉर्ट के पास लगी नियॉन ट्यूब जलती है। **रॉटवाँग** सीधा खड़ा होता है और आगे बढ़कर एक और स्विच चला देता है। फिर कैमरे की ओर बढ़ता है, एक और स्विच चलाता है। रिले, बकयन्त्र और केबिल से घिरे हुए यन्त्र डिसप्ले स्क्रीन पर विसरित सफ़ेद आलोक दिखाई देता है जो बड़े लयबद्ध ढंग से गोल-गोल घूमता है।

रॉटवॉंग कार्यशाला के दूसरी ओर देखता है—

वहाँ **मारिया** पर्सपैक्स के ढक्कन से ढंकी हुई है, सिलेंड़र का सफ़ेद द्रव्य अब दमक रहा है, छत से लटकता हुआ काँच का एक विशाल गोलक भी दमक रहा है। **रॉटवॉंग** ऑफ़-स्क्रीन किसी चीज़ को बहुत ध्यान से देखता है फिर जैसे कोई निर्णय करने के पश्चात् वह दो स्विच और दबाता है। विक्षिप्त, विस्फारित दृष्टि से वह कैमरे में देख रहा है। पुनः यंत्र में रखी **मारिया** पर। दो बड़े प्रकाश-चाप ढक्कन के दोनों सिरों से स्फुरित होकर निरंतर तीव्र होते हुए छत से लटके गोलक की ओर बढ़ते हैं। फिर बढ़ती हुई सरगर्मियों का अहसास कराते हुए **रॉटवॉंग** पलटता है और कुछ जोड़ी स्विच और दबाता है फिर अग्रभाग में एक हत्था व्यवस्थित करता है।

अब हम कुर्सी पर बैठी **रोबॉट** को देखते हैं जिससे निकल कर संयोजित्र और केबल ऑफ़-स्क्रीन **मारिया** तक पहुँच रहे हैं। कुछ अनुप्रस्थ आलोक-वलय कुर्सी के चारों ओर दिखाई देते हैं, विपरीत दिशाओं में ऊपर नीचे होते,एक दूसरे को पार करते हुए और अधिक तीव्रता से चमकते हैं।

यन्त्र के ढक्कन पर छत से आते हुए प्रकाश-चाप भी और तेजी से कौंधते हैं।

रोबॉट अब चार आलोक-वलयों से घिरी हुई है जिनमें से एक उसके सिर के आस-पास और दूसरा कुर्सी के पायताने पर मँडरा रहे हैं, बाकी दो बीच में ऊपर-नीचे हो रहे हैं। **रॉटवॉंग** एक और स्विच दबाता है— अब हम पूरी कार्यशाला को एक निचले कोण से (Low angle) देखते हैं। केन्द्र (Foreground) में **मारिया** पर्सपैक्स के ढ़कने से ढँकी हुई लेटी है जबकि पृष्ठभूमि में **रोबॉट** कुर्सी पर जमकर बैठी है लेकिन इस कोण से देखने पर लगता है कि वह यन्त्र के ऊपर लटकी हुई है। बहुत से सकेंद्र आलोक-वलय उसके शरीर को घेरे ऊपर-नीचे होते हुए और उसके तथा **मारिया** के बीच कौंधते प्रकाश -चाप।

डिज़ॉल्व के एक अनुक्रम में दिखाई देते है: उबलते द्रव्य वाला सिलेंडर/बक-यन्त्र/प्रदर्शन-पटल पर घूमती हुई सफ़ेद रोशनी/बक-यंत्र साफ़-साफ़ दिखाई देता है परन्तु उसमें उबलते द्रव्य अध्यारोपित होते हैं।

कंट्रोल-पैनल पर **रॉटवॉंग** एक लम्बी रबर ट्यूब से जुड़ा पैमाना उठाता है और दूसरा स्विच घुमाते हुए उसे देखता है। इस बीच, बक-यन्त्र में द्रव्य का उबलना और पृष्ठभूमि में द्रव्य भरे सिलेंडर से प्रकाश-चापों का निकलना यथावत है। **रॉटवॉंग** पैमाना नीचे रख कर छड़ी जैसे दो यंत्र उठाता है जिनके सिरे वर्गीकृत हैं, ये भी रबर ट्यूब से जुड़े हुए हैं। वह दीवार पर लगे स्विचों को तेजी से दबाता है। **मारिया** की निष्क्रिय लेटी हुई आकृति पर बिजलियाँ कौंध रही हैं और पीछे सिलेंडर का द्रव्य खौल रहा है। आविष्कारक अपने पैमाने एक ओर फेंक कर स्विचों को तेज गति से चलाता जा रहा है।

हम पुनः घूमती हुई रोशनी की मालाएँ पहने रोबॉट को देखते हैं। अब उसके सीने के

मध्य में एक चमकता हुआ स्थान है, जहाँ धड़कते हुए हृदय की तर्ज़ पर एक बत्ती जल बुझ रही है। **मारिया** को समोये हुए यन्त्र पर प्रकाश-चाप कौंध रहे हैं और द्रव्य सिलेंडर में उबल रहा है। उबलते द्रव्य के क्लोज़-अप में उसकी सतह पर उठ आया फेन दिखाई देता है। **रोबॉट** को घेरे हुए वलय अब अलग-अलग आकार के हो एक दूसरे में से निकल कर ऊपर-नीचे घूमते हैं। **रॉटवाँग** अपने पीछे एक बड़ा लीवर खींचता है... और रोबॉट के सीने में धड़कते दिल के साथ ही एक चमकता हुआ रक्तवह - तन्त्र **रोबॉट** के शरीर पर प्रकट होने लगता है। रोबॉट के सिर के आस-पास आलोक-वलय डूब उतरा रहे हैं। सहसा वे सब लुप्त हो जाते हैं और उनकी जगह **मारिया** का सिर दिखाई देता है, आँखे बंद किये, अभी तक **रोबॉट** की हेलमेट पहने, पर्सपैक्स के ढ़क्कन के नीचे असली **मारिया** आँखे बंद किये लेटी है। उसका सिर धीरे से कंधे पर ढुलक जाता है... रोबॉट रुखी निर्लज्ज आँखों से हमें देखती है।

हम **फ्रेडर** पर लौटते हैं जो **मारिया** का स्कार्फ हाथ में लिए दरवाज़े से टिका निरुत्साह बैठा हुआ है। वह सिर उठाता है और चौंक जाता है... उसके सामने वाला दरवाजा धीरे-धीरे खुलता है। **फ्रेडर** लपक कर उठता है... बैक-व्यू में दिखता है वह तेजी से दरवाज़े के बाहर जाता है और सीढ़ियाँ चढ़ता है।

फिर हम उसे घुमावदार सीढ़ियों के ऊपरी सिरे पर **रॉटवाँग** की कार्यशाला से लगे कमरे में प्रवेश करते हुए देखते हैं। रोबॉट को अपने पीछे छिपाये हुए लम्बे काले पर्दे पृष्ठभूमि में लटक रहे हैं। **फ्रेडर** इधर-उधर देखता खड़ा है, **रॉटगाँव** पर्दों के पीछे से निकल कर आता है फिर वापिस उन्हें खींच देता है। **फ्रेडर** मुड़ता है और **रॉटवाँग** को देखता है; गुस्से से भरा वह गम्भीर मुद्रा में अविष्कारक की ओर बढ़ता है और **मारिया** का स्कार्फ़ उसके आगे कर देता है।

शीर्षक : मारिया कहां हैं ?

दोनों आमने-सामने खड़े हैं। **फ्रेडर** गुस्से से स्कार्फ़ हिलाता हुआ बोल रहा है और आविष्कारक उसे तिरस्कार से देखते हुए कहता है :

शीर्षक: वह तुम्हारे पिता के साथ हैं।

रोबॉट, फ्रेडरसन के दफ्तर में विशाल झूलने वाले दरवाज़े के पीछे खड़ी है। वह असली **मारिया** की हूबहू नक़ल है लेकिन उसके चेहरे पर एक क्रूर, उत्तेजक भाव है।

फ्रेडरसन उसकी ओर ऑफ़ में देखता हुआ खड़ा है। वह उसे आगे बढ़ आने का आदेश देता है। वापस दफ्तर में जहाँ **मारिया** की प्रतिकृति और **फ्रेडरसन** आँखों में आँखें डाले खड़े थे। उसी उत्तेजक भाव से वह **फ्रेडरसन** की ओर झुकी हुई है। और **फ्रेडरसन** उसकी ओर उत्सुक निगाहों से देख कर कहता है:

शीर्षक : नक़ल आदर्श हुई है। अब जाओ और मारिया के उपदेशों के विरुद्ध श्रमिकों को अपराध करने के लिए उकसाओ।

फ्रेडरसन के दृष्टिकोण से देखने पर रोबॉट उसकी आँखों में आँखें डाले कुछ पल उसे देखती है फिर धीरे से एक आँख दबाती है और सिर हिलाती है। वह दोनों उसी मुद्रा में कुछ देर खड़े रहते हैं फिर **फ्रेडरसन** धीरे से अपने हाथ उठा कर उसके कंधों पर रख देता है — उसी पल **फ्रेडर** दरवाज़ा खोल कर कमरे में चला आता है और अंदर का नज़ारा देख भौचक रह जाता है।

कमरे के बीचोबीच, आँखों को चुभती हुई रोशनी
में, जॉन **फ्रेडरसन** एक स्त्री को अपनी बाँहों में
लिए खड़ा था। और वह स्त्री थी **मारिया**। वह
संघर्ष नहीं कर रही थी। उसकी बाँहों पर टिकी
हुई वह अपने अधर अर्पित कर रही थी, उसके
आग्रहपूर्ण होंठ और वह घातक हँसी—

वे दोनों **फ्रेडरसन** की डायलों और पुशबटनों से सजी मेज़ के पास खड़े हैं। **फ्रेडरसन** ऑफ़-स्क्रीन खड़े अपने पुत्र की ओर देखता है और इसी के साथ वह प्रतिकृति भी अपना सिर घुमाती है। **फ्रेडर** पीछे हटता है। कैमरे की ओर कौंधती रोशनी उसकी आँखों को चौंधिया देती है। दृष्टिभ्रम दूर करने के लिए वह अपनी आँखें मलता है। **फ्रेडरसन** और **रोबॉट** लगभग एक दूसरे के भुजपाश में है। **रोबॉट**, **फ्रेडर** की ओर ऑफ़ में उसी दुर्भावपूर्ण और निर्लज्ज भाव से देख रही थी। तस्वीर काँपती हैं, धुँधली पड़ जाती है।

उसने अपने पिता को नहीं देखा। सिर्फ़ लड़की
को देखा - नहीं लड़की को भी नहीं उसके
मुँह को और उस अनैतिक हँसी को।

और फटी आँखों से यह सब देखता **फ्रेडर** आगे झुकता है और बाँहे फैला कर पुकारता है।

शीर्षक : मारिया !

उसे **रोबॉट** और उसकी बाँहों में बाँहें डाले खड़े अपने पिता के चारों ओर शहर घूमता
हुआ नज़र आता है। उसकी आँखों के आगे अँधेरा छा गया और उन्हें उसने ढँक लिया।
सीधे खड़े रहने के प्रयास में वह लड़खड़ाया। बिम्बों का एक मोन्ताज़ इस युगल के
चारों ओर घूमता है। **फ्रेडर** पुनः लड़खड़ाता है और सिर पकड़ लेता है, किसी तूफ़ानी
समन्दर जैसे फर्श उसके पैरों के नीचे हिल रहा है, काँप रहा है। **रोबॉट**, **मारिया** की
प्रतिकृति उसकी ओर लुभावनी दृष्टि डालती है, उसके आस-पास आँखों का एक मोन्ताज़।
वह कौंधती हुई बिजलियाँ देखता है — अपने पिता का क्रोधपूर्ण तना हुआ चेहरा देखता
है — **रोबॉट** की अनैतिक निगाह और उसकी काले किनारीवाली आँखें — **रॉटवाँग** आगे
झुका हुआ है, खुले मुँह में टेढ़े-मेढ़े दाँत दिखाई पड़ते हैं। उसके चारों ओर रोशनी की
आरियाँ सी चलती हैं लाइट इफ़ैक्ट ज़ारी रहते हैं और **फ्रेडर** की आँखों के आगे दृश्य
बदलता है—

मृत्यु की मूर्ति - एक डरावनी खोपड़ी जिसके आधे दाँत गायब हैं। हाथों में एक मानव उर्वस्थि लिए__ वापिस रोबॉट की निर्लज्ज निगाह पर, और दूसरे घूमते हुए चेहरे अध्यारोपित होते हैं__ और अंततः केवल कौंधती हुई अर्द्धवक्राकार रोशनी। हम देखते हैं फ्रेडर विशाल झूलते दरवाज़ों के आगे बहकता हुआ डोल रहा है। फिर बिजली की कौंध रोशनी की चरखियों में बदल जाती है। मानों सूरज के असंख्य टुकड़े बरस रहे हों। इनके चलते फ्रेडर पटल से गायब हो जाता है और रोशनी की चरखियाँ कैमरे की ओर जूम करती है। एक चीत्कार के साथ फ्रेडर जमीन पर गिरता है। उसके चारों ओर गिरते पानी के लाइट इफ़ैक्ट।

रोशनी की बौछारें गिरती रहती हैं और फ्रेडर इस बीच गायब हो जाता है। उजाले के कण अँधेरे में तेजी से ऊपर उठते हैं, फिर चरखियाँ। इन सबके बीच हम फ्रेडर को हाथ उठाये ठोकरें खाते हुए देखते हैं। सहसा वह गायब होता है। लेकिन लाइट इफेक्ट्स कुछ देर यूँ ही चलते है फिर पटल काला हो जाता है।

दृश्य बदलता है और हम अपने को फ्रेडर के घर में एक शयन-कक्ष में पाते हैं जहाँ फ्रेडर एक आरामदेह बिस्तर पर कढ़ाईदार सिरहाना लगाये लेटा है। बिजली के लैम्प बिस्तर के दोनों ओर मद्धम आलोक फैला रहे हैं। फ्रेडर की आँखे मुँदी है और चेहरे पर एक कसक छाई है। पाश्र्व-चित्र (Profile) में फ्रेडर का बेचैन सिर तकिये पर हिलता है और उसकी पृष्ठभूमि में दवा तैयार करती नर्स हिलती है। फोरग्राऊँड में सूट-बूट में सजा एक आदमी आता है और बिस्तर के पास रखी मेज़ पर अपना टोप रखने के बाद विश्राम कर रही आकृति पर झुकता है। यह फ्रेडरसन है। अपने बेटे के कंधे पर हाथ रखकर वह बहुत दुलार से उसे देखता है। उसके चेहरे को हौले से सहलाता है फिर उसाँस भर सीधा खड़ा होता है और सिर पर टोप रख वहाँ से चला जाता है।

बाहर गलियारे में फ्रेडरसन एक लम्बे काले फ्रॉक-कोट में सजे नौकर और एक अधेड़ खानसामा से बात करता है फिर वह बाहर चला जाता है और उसके पीछे-पीछे नौकर, जिसका नाम स्लिम है, भी बाहर निकलता है। खानसामा उनके जाने पर दरवाज़ा बंद करता है। इसी बीच फ्रेडरसन तकिये से सिर उठाता है और उस कार्ड की ओर हाथ बढ़ाता है जो फ्रेडरसन उसके बगलवाली टेबल पर छोड़ गया है। उसके हाथ कार्ड को पकड़ लेते हैं। धीरे से और बमुश्किल फ्रेडर उस कार्ड को पढ़ने के लिए उठाता है। उसके हाथ में पकड़े हुए कार्ड का क्लोज़-अप। उस पर एक निमंत्रण इस प्रकार छपा हुआ: सी.ए. रॉटवॉंग जॉन फ्रेडरसन को आज शाप अपना मेहमान बनने के लिए आमंत्रित करते है। डिज़ॉल्व के बाद महानगर में किसी बड़े कमरे का दृश्य, जहाँ बड़े पर्दे लटक रहे हैं__

आश्चर्यजनक था कि किसी को उस घर का पता
न था। किसी को यह भी याद न था कि वे कभी
वहाँ गये हों, या उसमें रहने वालों को जानते हों।

े सब ठीक दस बजे वहाँ पहुँचे। वे सब अच्छे कपड़े
हने हुए घर के भीतर गये और उन्होंने
ाया वहाँ एक बड़ी पार्टी का आयोजन...
जीब था वहाँ इकट्ठे लोग लगता था किसी
ा इंतज़ार कर रहे हों, पर किसका ये वे खुद
हीं जानते थे...

जैसे ही सीन शुरू होता है, कैमरा ऊँचे कोण से बातों में मशगूल मेहमानों पर ट्रैक और
न करता है। सभी पुरुष हैं, सभी शाम के परिधान में सजे। प्रतीक्षारत मेहमानों का एक
ॉट। दूसरे **फ्रेडरसन** और **रॉटवाँग** को खड़ा हुआ पाते हैं, जो टेल-कोट पहने हैं और
फ़ेद टाइयाँ लगाये हुए हैं। **फ्रेडरसन** अविष्कारक की ओर मुड़कर उससे कुछ पुछता
। जवाब में वह नाटकीय ढ़ंग से अपना कृत्रिम हाथ उठा कर ऑफ़-स्क्रीन इशारा करता
।

**ीर्षक : अब हम देखेंगे कि आप रोबॉट को हाड़-माँस वाला जीव मानते हैं
ा नहीं।**

ामियानी उम्र के कुछ मेहमान वहाँ खड़े बतिया रहे हैं। उनमें से एक अपनी बेदाग़
ोशाक पर से धूल का एक कण झाड़ता है। हम दो और मेहमानों को दोस्ताना अंदाज़
ें एक दूसरे से बातें करते हुए देखते हैं।

क और झुंड ऊपर से दिखाई देता है। एक आदमी दूसरे की बाँह पर हाथ रखे खड़ा
, उसकी पीठ हमारी ओर है। वे सब चुप होकर दायीं ओर देखते हुए मुड़ते हैं...

हाँ उनकी आँखों के लिए एक विलक्षण दृश्य उपस्थित है। कक्ष के एक कोने में पर्दों
े घिरे एक मंच पर एक विराट सजावटी कलश रखा है, जिसके ऊपर नक्काशी की गई
और उसके ऊपर गुम्बदनुमा जालीदार ढ़क्कन रखा है। घुटनों के बल झुके हुए दासों
, जिनके कान में सोने के कुंडल लटक रहे हैं, कलश अपने कंधों पर उठा रखा है।
ुंबदनुमा ढक्कन के अंदर से धवल आलोक बाहर झाँक रहा है ज़हाँ से भाप के बादल
लसाये हुए ऊपर उठ रहे हैं। सारे मेहमान इसे देख रहे हैं।

ब हम छत से लटकते पर्दों से घिरा ये कलश फ्रेम के तले में देखते हैं। फिर वह
िशाल ढ़क्कन अपने आप हमारी ओर से ऊपर उठता है। मेहमानों के उस जोड़े में से,
जिन्हें हम पूर्व में बातें करते हुए देख चुके हैं, एक आदमी बायीं ओर देखते हुए अपने
ाथी की बाँह पकड़ कर दबाता है। पुनः कलश पर।

ुम्बदनुमा ढक्कन कैमरे की ओर पूरा खुल जाता है, मानों कोई विशाल सीप अपना
नमोल मोती दिखाने जा रही हो, और **मारिया** की हमशक्ल **रोबॉट** की आकृति भाप
े बादलों में लिपटी धीरे-धीरे ऊपर उठती है।

ढक्कन के बीचोंबीच एक गोल छेद का क्लोज़-अप। **रोबॉट** का सिर दृष्टिक्षेत्र में आता

है और उसके पीछे धातु का ढ़क्कन किसी सूर्य की भाँति चमकता है। उसकी आँखें झुकी हुई हैं और वह एक झिलमिलाती धातुई पोशाक पहने हुए, उसी कपड़े के पंखाकार शिरोवस्त्र में सजी है।

कुछ मेहमान चकित हो आगे बढ़ आते हैं। कलश के अलंकारिक ढक्कन का एक लम्बा शॉट। **रोबॉट** की निश्चल देह से उठकर भाप हवा में घुल रही है, फिर ढक्कन फेड हो जाता है और वह बच जाती है अपनी लहराती हुई पोशाक में काले पर्दों की पृष्ठभूमि में जगमगाती हुई। बहुत से मेहमान आगे झुक आते हैं, उनकी आँखें इस नज़ारे पर चिपकी हैं ।

उसके स्कन्धों, उसके वक्ष, उसके होठों,
उसके घुटनों पर थी एक अविच्छिन्न, बमुश्किल
दिखाई देनेवाली कँपकँपी। वह डर की कँपकँपी
न थी। वह तो थी गहरे पानी की किसी चमकदार
मछली के सिहरते मीनपक्ष की कँपकँपाहट।

रोबॉट आगे से दिखाई देती है, उसका पुरोभाग दीप्त है। धीरे से वह अपने हाथ बगल से उठाती है किसी प्राच्च देवी की मुद्रा में। बत्तियाँ गुल होती हैं और लहराती पारदर्शी पोशाक के पीछे से रोशन अर्द्धनग्न रोबॉट का पार्श्व-छायाचित्र (Silhouette) दिखाई देता है। अपनी भुजाएँ बगल में फैलाये वह यांत्रिक ढ़ँग से घूमती है। तीन और मेहमान आश्चर्य में ताकते हुए– इस बीच **रोबॉट** घूमती है, कैमरे की ओर मुँह किसे, सुस्पष्ट यौन अंगविक्षेप में अपने नितम्ब हिलाती हुई। उसकी पोशाक और शिरोवस्त्र रोशनी में झिलमिलाते हैं मेहमान, आत्मविस्मृत, आगे झुक आते हैं। उनका विस्मय लालसा में बदलता है।

किसी नृत्य, किसी चीख़, मदकाल में किसी पशु की
किसी पुकार का असर हो नहीं सकता था इस
झिलमिलाती देह के कँपन जैसा जबरदस्त, जो
लगता था अपनी शान्ति में, अपने एकान्त में
बाँट रही हो उत्तेजना की लहरें हर किसी को।

यांत्रिक **मारिया** फिर कैमरे के सामने, बाँहे फैलाये हुए कुशल नर्तकी की तरह नितम्बों को घुमाती है। उसके अर्द्धनग्न शरीर पर चमकीली झिलमिलाती पोशाक है।

पुनः फ्रेडर पर जो आँखें बंद किये बिस्तर में लेटा है। नर्स उस पर झुकती है, माथे से पसीना पोंछ कंबल ऊपर तक खींच कर ओढ़ाती है। कमरे के दूसरी ओर दरवाज़े के पास रखी कुर्सी पर से बूढ़ा खानसामा **फ्रेडर** की श्रमिकों वाली पोशाक व भारी जूते उठाकर दरवाज़े की ओर बढ़ता है। दरवाज़े की कुण्डी खोलते हुए घंड़ाम से एक जूता फ़र्श पर गिर जाता है।

फ्रेडर आवाज़ सुन बिस्तर से उछल पड़ता है फिर सीधे कैमरे में देखते हुए आगे झुक आता है। भय और आंतक से ऊपर ताकते फ्रेडर का एक क्लोज़र शॉट।

पुनः मारिया पर जो गहरे पर्दोंवाली पृष्ठभूमि के आगे रोशनी में लिपटी खड़ी है। उसने अपनी झीनी पोशाक उतार कर हाथ में ले ली है और उसे उठाये अपना लगभग नग्न वक्ष दिखाती हुई गोल-गोल घूम रही है। पारभासी रेशों का बना लम्बा घाघरा उसकी कमर पर जड़ाऊ करधनी से बँधा है। सब मेहमान आगे झुक आये है और आँखे फाड़ कर यह नज़ारा देख रहे है। रोबॉट, मारिया तेज गति से चक्राकार घुमते हुए अचानक हाथ से पोशाक को छोड़ देती है—और सभामंच पर घुटनों के बल बैठ जाती है अपना नग्न धड़ और बाँहे घुमाती हुई।

नीचे से दिखता है वह हवा में पैर फेंक कर नाच रही है। क़रीबी शॉट जिसमें वह कूल्हे मटकाती हुई सिर इधर से उधर हिला रही है। बड़ी आँखों के शॉट पर अध्यारोपित आगे झुके और लार टपकाते मेहमानों का समूह दिखाई देता है फिर मेहमान फ़ेड आउट हो जाते हैं और हमारे सामने उनकी आँखों का मोन्ताज़ बच जाता है, किसी विकृत पिशाच जैसे कैमरे की ओर ललचाई दृष्टि से ताकते हुए।

रोबॉट बाँहे फैलाए ऊपर-नीचे नाचती हुई। आँखें झपकती हैं — कैमरे की ओर पीठ किए रोबॉट नाच रही है। आँखें घूमती हैं — और वह कैमरे की ओर मुँह किये नाचती है, हम एक अति विशाल घूरती हुई आँख देखते हैं। वह बाँहें फैलाये बेतहाशा नाचे जा रही है ऑफ़-स्क्रीन बैठे मेहमानों को देखती हुई।

इस बीच बिस्तर पर बैठा हुआ फ्रेडर यह ऊटपटाँग दृश्य देख रहा है। रोबॉट दर्शकों की ओर विलासपूर्ण दृष्टि से देखती हुई उद्दाम नृत्य में लीन है। फ्रेडर बौखलाया हुआ यह सब देख रहा है इसी बीच नर्स के हाथ पटल पर दिखाई देते है। एक हाथ फ्रेडर के सिर के पिछे रख कर दूसरे हाथ से ग्लास उसके होठों से लगा देती है। उसकी आँख एक पल के लिए झपकती है और नर्स वहाँ से जा चुकी होती है। जैसे ही वह लेटने को होता है सामने का दृश्य देख कर एक बार फिर चौंक जाता है— असंख्य सिरोंवाले एक विकृत छटपटाते हुए दानव पर सवार रोबॉट, मारिया गहरे परदों के सामने फ़र्श से उठती है। उसका एक हाथ जेवरों से लदा आगे मुड़ा हुआ दूसरे में उसने मदिरा की देवी जैसे जाम उठा रखा था। स्तब्ध हो यह दृश्य देखते हुए फ्रेडर का क्लोज़-अप— दृश्य छत की ओर बढ़ता हुआ, फ्रेडर भयभीत यह देखता है— एक विशाल सजावटी कलश ऊपर उठता हुआ जिसे चर्च के सात महापापों की आकृतियों ने थाम रखा है। उस कलश के ऊपर अपनी अजीबो गरीब सवारी पर चढ़ी हुई रोबॉट, मारियाभी छत की ओर बढ़ती हुई। इसे देख फ्रेडर भय से थरथराता है। नर्स ने बत्ती बुझा दी है और अँधेरा छा गया है। पुनः उसी दृश्य में जहाँ रोबॉट बाँहें फैलाये ऊपर उठ रही है नीचे मेहमानों का सैलाब कलश के आस-पास उमड़ पड़ा है। अँधेरे में देखते हुए फ्रेडर की आँखों के आगे का दृश्य बदलता है— हम अब कैथेड्रल में हैं; सात महापापों की मूर्तियाँ अपने आलों में

मद्‌म आलोक में लिपटी रखी हैं। अचानक मृत्यु अपने स्थान से हिलती है, एक मानव उर्वस्थि को उठा कर होठों से लगा लेती है।

और निःस्पंद चुप्पी में बाँसुरी के स्वर गूंज
उठते हैं, मृत्यु चारण बनी अपनी बाँसुरी पर,
जो एक मानव अस्थि है, वह गीत बजा रही
थी जिसे उसके बाद कोई नहीं बजाता।

नीचे से दिखता है, मृत्यु अपनी टेढ़ी-मेढ़ी उर्वस्थि को बाँसुरी की तरह बजा रही थी। एक जनरल शॉट में, सात महापापों की आकृतियाँ भी अपने आलों में से लड़खड़ाती हुई निकल पड़ती हैं।

मृत्यु मानव अस्थि को बजाती जा रही है_ सातों महापाप झटक कर चलते हुए आगे बढ़ रहे हैं। हम फ्रेडर को उसके अंधेरे कमरे में पूर्ववत बैठा देख कर वापिस कैथेड्रल में लौटते हैं_

लकड़ी में उत्कीर्ण टोप और लबादा पहने वह
भुतहा चारण बगल के आले से निकलता है।
उसके कँधों पर एक दराँती है और कमरबंद
से एक रेतघड़ी लटक रही है।

_लड़खड़ाते कदमों से, हड्डी को बजाते हुए, मृत्यु धीरे-धीरे कैमरे की ओर बढ़ती है। बाहर महानगर में विशाल भोंपुओं से भाप निकल रही है, पारी के ख़त्म होने की सूचना देती हुई। चट्टानों की तरह खड़ी इमारतों की खिड़कियाँ चमकती हैं।

हम फ्रेडर पर लौटते हैं, जो अब उजाले में बैठा है। ऑफ़-स्क्रीन निकलती भाप की सीढ़ियाँ सुनाई देती हैं वह चौंक कर अपने कानों पर हाथ रख लेता है। कैथेड्रल में मृत्यु की विकृत आकृति धीरे-धीरे गलियारे में आगे बढ़ती हुई। उसके पीछे दीवार में एक विशाल चक्राकार खिड़की है। वह अपनी दराँती जोर-जोर से चलाते हुए आगे बढ़ती है। घूमती हुई दराँती रोशनी की कौंध में तब्दील हो जाती है_

मृत्यु की दराँती सरसराती है। धरती और आकाश
काँपते हैं_ स्टील से नीली चिंगारियाँ निकलती
हैं। मृत्यु अगला वार करती है। आकाश से सितारों
का मेह बरसता है।
मृत्यु संतुष्टि से सिर हिलाती है और महानगर की
ओर बढ़ जाती है।

मृत्यु की दराँती जैसी वक्राकार रोशनी फ्रेडर के आगे कौंधती है वह चिहुँक जाता है। डर से चीख़ते हुए तकियों पर गिर पड़ता है।

फ़ेड आउट

रॉटवाँग के घर में अँधेरे विषादपूर्ण गलियारे का दृश्य जिसे हम पहले भी देख चुके हैं। छत में बने एक झरोखे से प्रकाश नीचे रखी मेज़ पर गिरता है। उसके बगल में रखी एक कुर्सी पर मारिया आगे की ओर झुकी बैठी है। जबकि बायीं ओर बैठे रॉटवाँग की बाह्याकृति दिखती है। अपना कृत्रिम हाथ हिलाते हुए वह कहता है:

शीर्षक : जॉन फ्रेडरसन श्रमिकों पर बल प्रयोग के लिए बहाने तलाश रहा है।

रॉटवाँग को बोलता देख **मारिया** मुड़ जाती है और हताशा में कानों पर हाथ रख वह निस्सहाय सी खुद को मेज़ पर पटक देती है। रॉटवाँग चिरौरी करता हुआ उसकी जड़ आकृति की तरफ़ झुक आया है।

शीर्षक : मारिया, तुम हमेशा शान्ति की वकालत करती रहीं-लेकिन अब तुम्हारे रूप में बने यन्त्र को आदेश दिया गया है श्रमिकों को हिंसा के लिए उकसाने का।

अपनी बात पर जोर देता हुआ **रॉटवाँग, मारिया** की ओर झुक आता है। फ़ोरग्राऊँड के बैक-व्यू में वह उससे कतराती हुई दिखती है। रिवर्स शॉट में वह अपने हाथ मोड़ कर सीने पर रख लेती है; **रॉटवाँग** के टेढ़े-मेढ़े हाथ फ़ोरग्राऊँड में टेबल पर रखे हुए हैं, उनमें से एक चमकीले काले रंग का है।

रॉटवाँग अभी भी बतियाता हुआ आगे झुका बैठा है, अपने जानवरों के पंजों जैसे हाथ टेबल पर पसारे हुए। इधर-उधर सिर घुमाती **मारिया** जैसे उसकी बातें न सुनने की चेष्टा करती हुई कतरा कर पीछे हटती है इस बीच **रॉटवाँग** बैक-व्यू में दिखाई देता है।

शीर्षक: कामगारों ने रोबॉट को मारिया मान लिया।

किसी कब्र जैसा एक तहख़ाना - पास-पास ठँसे
हुए नरमुंडों से भरा जो लगता था अभी-अभी
जोते गए खेत पर माटी के असंख्य ढेले हों।
सारे चेहरे एक बिन्दु की ओर मुड़े हुए: एक
प्रकाश-स्रोत अल्लाह के नूर जैसा मृदुल।
मोमबत्तियाँ शमशीरों जैसी लो लिए जल रही थीं।
रोशनी की चमकीली छरहरी शमशीरें वृत्ताकार
में एक लड़की के सिर के चारों ओर तैनात थीं –

हम महानगर के नीचे गुफ़ा में कब्रों के तहख़ाने तक लौटते हैं। लेकिन अब **मारिया** की जगह उसकी बनावट की यन्त्रमानवी, आँखों में क्रूर चमक लिए वेदी पर खड़ी है श्रमिकों को भड़कीले प्रवचन देती हुई। हम गुफ़ा में देखते हैं; हमारी आँखों में आगे श्रमिक खड़े या घुटनों के बल टिके हुए पृष्ठभूमि में स्थित वेदी ओर देखते, ध्यानपूर्वक सुन रहे हैं।

शीर्षक : मैंने धैर्य की हिमायत की -

वगल से दिखती हुई रोबॉट हाथ पसारे आगे की ओर झुकी हुई है
आवाज़ उस लाल सुर्ख मुँह से आग रही है।
जो किसी लपट जैसा नुकीला और गर्म,
द्वेषपूर्ण माधुर्य से भरा हुआ।

पृष्ठभूमि में खड़ी मारिया को सुनते हुए सारे कामगार आगे झुक आते हैं नीचे से दिखाई देती हुई वह अचानक पलट कर बायीं ओर घूरती है। श्रमिकों की पक्तियाँ उसके शब्दों को उत्सुकतापूर्वक सुनते हुए। जैसे ही वह बाँहें पसारे गुफ़ा के दूसरे भाग की ओर मुड़ती है कैमरा पैन करता है। कुछ श्रमिक एक बड़े समाधि प्रस्तर के पास इकट्ठे हैं और वह पृष्ठभूमि में उनकी तरफ़ हाथ पसारे झुकी हुई है।

शीर्षक : लेकिन तुम्हारा मध्यस्थ नहीं आया - और न कभी आयेगा।

अब हम महानगर के धनी के यहाँ अत्यलंकृत बैठक में पहुँचते हैं। मय-ओ-मीना और आधे खाली जामों से भरी मेज़ के पास एक गद्दीदार आरामकुर्सी पर फ्रेडर टिक कर लेटा हुआ है। पृष्ठभूमि में स्थित खिड़की के जालीदार परदों में से छन कर रोशनी भीतर आ रही है। फ्रेडर एक उसाँस भर कर हाथ में पकड़ी किताब पर झुक जाता है। दरवाज़े का एक शॉट जिस पर एक विस्तृत रूपाँकन है। वह धड़ाक से खुलता है और श्रमिकों के गणवेश में नौकरी से बर्खास्त सचिव, जोसफ़ प्रवेश करता है। ऑफ़-स्क्रीनफ्रेडर को पुकारते हुए वह आगे बढ़ता है।

फ्रेडर तेजी से पलटता है, हाथ में पकड़ी किताब से निगाह हटाते हुए। जोसफ़ सम्हाल कर दरवाज़ा बंद करता है फिर पीछा करती पदचापों को सुनने के लिए रुकता है। फ्रेडर उछल कर दरवाज़े की ओर लपकता है- वे दोनों एक दूसरे को बाँहों में भींच लेते है। एक दूसरे को देख उल्लासित हो वह जल्दी-जल्दी बात करते हैं फिर फ्रेडर पीछे हटता है और जोसफ़ को सिर से पाँव तक देखता है। जोसफ़ सिर हिलाते हुए :

शीर्षक : मारिया श्रमिकों को बगावत करने के लिए उकसा रही है।

वे सुसज्जित बैठक के बीचोंबीच खड़े हैं; दो मोटी गद्दीदार कुर्सियाँ फ़ोरग्राऊँड में पड़ी हैं। खबर सुनकर संत्रस्त फ्रेडर कैमरे की ओर बढ़ता है, फिर वहाँ रखी दो आराम कुर्सियों में से एक में धँस जाता है। जोसफ़ उसके पास खड़े-खड़े बोलता है:

शीर्षक : उसने उनसे सब कुछ ख़त्म कर देने के लिए कहा है।

जोसफ़ की बात ख़त्म होते ही फ्रेडर खड़ा हो जाता है और उसकी ओर आश्चर्य से देखते हुए उसकी बाँह पकड़ कर कहता है:

शीर्षक : मुझे विश्वास नहीं होता।

फ्रेडर एक द्वारमार्ग से निकल कर कमरे के एक सिरे तक पहुँचता है फिर अगले कमरे की बत्ती जलाता है इस बीच जोसफ़ जिस दरवाज़े से आया था उससे कान लगा कर सुनने के प्रयास में है। फ्रेडर पुनः उपस्थित होता है और कंधों पर एक चोगा डाल कर

आसफ़ के साथ वहाँ से बाहर निकल जाता है।

हम गुफ़ा में वापिस आते हैं जहाँ मारिया ऑफ़-स्क्रीन जमा कामगारों को भड़कीले भाषण दे रही थी। जैसे ही वह वेदी सामने की ओर बढ़ती है कैमरा पैन होता है। गुफ़ा में बेचैन श्रमिक दत्तचित्र हो कर सुनते हुए—

मारिया का शब्द-प्रवाह

लेकिन अब इन शब्दों से शान्ति नहीं मिलती
थी। छोटे लाल सर्प हवा में फुँफकार रहे
थे। हवा तप रही थी - और साँस लेनां
था स्वयं को यंत्रणा देना—

श्रमिक उत्तेजित हो अपनी छातियाँ पीट रहे हैं और रोबॉट सामने वेदी पर खड़ी है।

काली गुस्सैल लहरों जैसे उनके सिर उसके
सामने थे। ये लहरें उबलती, उफ़नती और
गरजतीं। यहाँ-वहाँ कोई हाथ हवा में लहरा
जाता था।

पार्श्व में एक दूसरे के कंधों पर टिके हुए कुछ व्यग्र श्रमिक तने हुए नाराज़गी भरे चेहरों वाले बाकी लोग आगे झुक आते हैं।

शब्द समुद्र फ़ेन के ददोरों जैसे ऊपर उठ
आये। लेकिन लड़की की सम्मोहक धधकती
आवाज़ अपनी अग्निजिव्हा लपलपा रही थी।

वेदी के आगे खड़ी वह रोबॉट हवा में हाथ लहराते हुए :

शीर्षक : तुमने बहुत देर धैर्यपूर्वक प्रतीक्षा की। अब समय है कुछ कर दिखाने का।

सारे श्रमिक आवेश में आकर मुट्ठियाँ हवा में लहराते हैं। क्लोज़-अप में रोबॉट अपनी काले किनारोंवाली आँखे तरेरते हुए। उसके रक्तपिपासु मुँह से शब्दों की झड़ी लग जाती है।

शीर्षक: तुम क्यों मर-मर कर अपना पसीना महानगर के मालिकों के लिए बहाओ ?

कामगार मारिया की ओर देखते हुए ऊपर से दिखाई पड़ते हैं। उनमें से एक उठ कर छाती पीटता, चीखता हुआ आगे बढ़ता है। तीन चौथाई बैक-व्यू में बाकी श्रमिक आगे झुके हुए दिखाई देते है सहसा बायीं ओर से नज़र आती, पत्थर के एक बड़े खंड पर टिकी हुई, रोबॉट पूछती हैं:

शीर्षक : मशीनें कौन चलाता है ?

उन्मत्त भीड़ चिल्लाती है: हम, हम !

ऊँचे स्थान से दिखाई पड़ता है और अधिक श्रमिक आगे झुक आये हैं और क्रोध भरी दृष्टि से देखते, अपनी छाती पीटते हुए वह चीखते हैं:

हम, हम !

इस बीच **फ्रेडर** और **जोसफ़** गुफ़ा में उतरती रोशन सीढ़ियों से तेजी-तेजी नीचे आते हुए। **जोसफ़** उखड़ी साँसों से नीचे उतरते हुए सारी स्थिति समझता जा रहा है। अब हम सीढ़ियों के तल को देखते हैं जिनसे उतरते दो आदमियों की आकृतियाँ नीचे आकर थम जाती है।

फ्रेडर खड़ा है, आगे फटी आँखों से देखता हुआ, उसके कुछ पीछे **जोसफ़**। उस दृश्य का रिवर्स शॉट जैसा वह उसकी आँखों को दिखता है। पृष्ठभूमि में कामगारों के सैलाब के परे रोशन वेदी है, और पत्थरों के विशाल चबूतरे उसके दोनों ओर। उनमें से एक पर रोबॉट श्रमिकों की ओर मुँह किए टिकी है। उनकी चीख़ चिल्लाहट के बीच वह दूसरे चबूतरे की ओर भागती है... उनके तने हुए चेहरों में झाँकती हुई वह पूछती है:

शीर्षक : मशीनों का गुलाम कौन है ?

फोरग्राऊँड में भद्दे और ऐंठें हुए चेहरों वाले श्रमिक चिल्लाते हैं: हम, हम ! चिल्लाते श्रमिकों को दिखाता एक और दृश्य। रोबॉट का क्लोज़-अप। कैमरे में सीधे देखते हुए वह मुट्ठियाँ भींचे अपना प्रलाप ज़ारी रखती है ... आगे झुके श्रमिक अभी भी चीख़ रहे हैं। उनके चेहरों पर दुराग्रह छाया है। गुस्से में पागल, रोबॉट चीखती है:

शीर्षक : मशीनें रुक जाने दो !

हम श्रमिकों के पीछे से **रोबॉट मारिया** को देखते है। वे सब उन्मत्त हो हवा में हाथ लहराते और चीखते हैं। रोबॉट उचक कर एक चबूतरे पर चढ़ जाती है। हाथ हवा में उछालकर चीखती है:

शीर्षक : मशीनों को नष्ट कर दो !

वह हवा में अपने हाथों को आरी की तरह चलाती है। हवा में उठे मुट्ठियों के एक जंगल के ऊपर पृष्ठभूमि में चबूतरे पर वह दिखाई देती है। एक श्रमिक घिसट कर चबूतरे तक पहुँचता है।

भीड़ में से एक आवाज़ उठी : **हमारी रहबरी करो, मारिया** ! एक जोर की लहर - सारे सिर आगे चल पड़ते हैं ...

विवर्ण चेहरों का सैलाब धुंधले विषाद में बढ़ चला, हवा में मुट्ठियाँ लहराता। क्लोज़-अप में दिखती **मारिया** सिर झटक कर चीख़ती है। ऐंठे चेहरे वाले कामगारों का आगे बढ़ता हुआ समूह ऊपर से दिखाई देता है। इस बीच पृष्ठभूमि में दिखाई देती सीढ़ियों पर खड़े **फ्रेडर** और **जोसफ़** अपनी आँखों के सामने घटे इस दृश्य को देख स्तब्ध खड़े हैं। जोसफ़ ने **फ्रेडर** के कंधों पर अपनी बाँह लपेट रखी है जिससे **फ्रेडर** का चोगा कंधों पर

से ढ़लक गया है और उसके नीचे से उसकी धवल रेशमी पोशाक झाँक रही है। रोबॉट के अधरों पर कुटिल संतुष्टि की मुस्कान है। वह झटके से सिर उठा कर सीधे कैमरे में देखती है।

लड़की का सुर्ख मुँह धधक रहा था। उस पर
धधक रही थीं उसकी काली-हरी आँखे_
एक अविच्छिन्न कँपन जो सहज ही अवगम्य
न था, उसके स्कन्धों, उसके वक्ष, उसके
नितम्बों और घुटनों पर दौड़ रहा था।

पुनः पृष्ठभूमि में स्थित उन दो आदमियों पर। **जोसफ़, फ्रेडर** को नियंत्रित करता हुआ, जो जुलूस को रोकने के निरर्थक प्रयास में आगे बढ़ने की कोशिश कर रह है।

भीड़ कराहती हुई। भीड़ हाँफती हुई। अपनी बाँहे पसारे।

जीने के नीचे जमा तनावग्रस्त चेहरे लिए लोग हवा में हाथ लहराते हुए चिल्ला रहे है। पृष्ठभूमि में **फ्रेडर** ने अब अपने को **जोसफ़** की पकड़ से आज़ाद कर लिया है और वह सीढ़ियाँ उतर भीड़ की ओर भागता है। **जोसफ़** के देखते ही देखते वह आगे बढ़ कर उंगली उठाता है।

दुख और रोष से सिसकती एक आवाज़ गूँजती है:

शीर्षक : तुम मारिया नहीं हो।

नीचे से दिखाई देती **रोबॉट मारिया** श्रमिकों से घिरी हुई है जो उसके आगे घुटनों के बल बैठे है। वे सब **फ्रेडर** की आवाज़ सुन सिर उठाते हैं।

भीड़ पलटी। भीड़ ने मेहराब के पीछे एक
आदमी देखा _ जिसके चेहरे पर मुर्दों से
ज़्यादा मुर्दनी छाई थी।

फ्रेडर कुछ और सीढ़ियाँ उतर आता है। श्रमिक झुके हुए, चीखते, इशारे करते, मुड़ कर उसे देखते हैं। **फ्रेडर** फिर चीखता है _ श्रमिक चकित हो कभी **फ्रेडर** तो कभी ऑफ़-स्क्रीन रोबॉट को देखते हैं। मोमबत्ती की रोशनी में चमकती हुई **रोबॉट मारिया** उदण्डता से फ्रेडर को ताकती है। इस घटना से भौचक श्रमिक एक दूसरे को धकियाते यहाँ-वहाँ खड़े हैं।

फ्रेडर लाँग शॉट में दिखाई देता है, सीढ़ियों के नीचे खड़ा हुआ सफ़ेद कपड़ों में, अभियोग की मुद्रा में हाथ उठाये। उसके आगे चक्कर काटते श्रमिक रोबॉट की ओर मुड़ जाते हैं ऐसा ही रोबॉट के नीचे खड़े श्रमिक भी करते हैं। उत्तेजित **फ्रेडर** यहाँ-वहाँ श्रमिकों को संबोधित करता घूमता है, **जोसफ़** उसके पीछे खड़ा हुआ है।

शीर्षक : मारिया शान्ति की पैरवी करती है हिंसा की नहीं। यह मारिया नहीं।

रोबॉट उदण्डता से हँसती है। एक नीचे कोण से दिखते शॉट में रोबॉट के सामने के गार्ड

श्रमिक **फ्रेडर** की ओर देखते हुए। उसकी समय चबूतरे के पास दुबक कर बैठा आदमी हाथ उठा कर चिल्लाता है:

शीर्षक : जॉन फ्रेडरसन का बेटा।

हवा में मुट्ठियाँ लहराते श्रमिक **फ्रेडर** की ओर उमड़ पड़ते हैं। वह हताशा में हाथ उठा लेता है। दृश्य के एक क़रीबी शॉट में श्रमिक **फ्रेडर को** धमका रहे हैं जबकि **जोसफ़** उन्हें दूर रखने का प्रयास कर रहा है। पुनः रोबॉट के गिर्द खड़े श्रमिकों पर; चबूतरे के पास दुबका आदमी घूंसा दिखाते हुए चीख़ता है :

शीर्षक : मार डालो !

भीड़ चिल्लाने लगी। भीड़ उस पर टूट पड़ी।

भीड़ **जॉन फ्रेडरसन** के बेटे को पकड़ लेने को आतुर।

ऊपर से दिखाई देता है, हाथ हिलाते चिल्लाते श्रमिक, **फ्रेडर** और **जोसफ़** के पास पहुँचते हुए। वे दोनों उन्हें दूर रखने का प्रयास कर रहे हैं। फ्रेडर अंधाधुंध मुक्के बरसा रहा है। **जोसफ़** भी ऐसा ही करता है– पुनः **फ्रेडर** पर। **जोसफ़** तीन-चौथाई बैक-व्यू में, श्रमिकों से उलझा हुआ दिखाई दे रहा है। और श्रमिक पृष्ठभूमि में पहुँच जाते हैं, **फ्रेडर** सामने खड़े एक आदमी से जूझता। दीवार से सटा हुआ वह सामने वाले आदमी को एक ओर फेंकता है, अनेक श्रमिक चीखते-चिल्लाते उसकी ओर बढ़ते हैं। पुनः वेदी के पास का दृश्य। कुर्सी पर रोबॉट के पैरों के पास बैठा हुआ आदमी अपनी टिकान से कूद कर नीचे आता है और चिल्लाता है:

शीर्षक : कोई पीछे न रहे, हम मशीनों को नष्ट कर रहे हैं !

रोबॉट के आस-पास खड़े श्रमिकों ने उसे पैरों से पकड़ कर कंधों पर उठा लिया, अपनी जीत की खुशी में उसने हाथ हवा में फैला दिये।

उसे अकेला छोड़ भीड़ आगे बढ़ गई। भीड़
के कंधे पर लड़की नाच रही थी, गा रही
थी। गा रही थी अपने खूनी लाल मुँह से।

कैमरा जय जयकार करते श्रमिकों और उनके कंधे पर चढ़ी गर्वीली रोबॉट के आगे ट्रैक करता है।

हज़ारों पंखों की फड़फड़ाहट जैसे भीड़ के कदम मुर्दों
के शहर की तंग गलियों में गूंज उठे –

कामगारों के शहर का विशाल चौक, रोशन चालें उसके दोनों ओर खड़ी हुई। चौक के बीच में एक मंच पर एक विशाल घण्टा टंगा है, उस मंच पर रोबॉट चढ़ी हुई है, जबकि एक आदमी अलार्म बजाने के लिए लीवर चलाता है। श्रमिक मंच के आस-पास उमड़ते है।

रोबॉट का क्लोज़-अप। मुँह पर गर्व झलकता है। वह यांत्रिक ढंग से सिर को झटक

कर ऑफ़-स्क्रीन श्रमिकों के देखती है। हम कामगारों के शहर की एक गली में ऊपर से झाँकते हैं। कुछ और श्रमिक व भदरंग कपड़ों में उनकी औरतें चालों से निकल कर चौक की ओर भागते हुए। मंच पर श्रमिकों का स्वयं नियुक्त नेता चीख़-चीख़ कर भीड़ को नियंत्रित करता है, पृष्ठभूमि में टंगे घण्टे के आस-पास रोबॉट घूम रही है, झटके खाते हुए। हम पुनः नीचे गली में देखते हैं जिसमें चले आ रहे श्रमिक थम जाते हैं और इकट्ठे हो कर चौक की ओर देखते हैं।

घण्टे के पास खड़ी **रोबॉट मारिया** उन्हें उदण्ड भाव से देखती है _ श्रमिकों का नेता बैक-व्यू में खड़ा भीड़ को उकसा रहा है। उसके नीचे खड़े वे, ऊपर उठे चेहरों के सैलाब जैसे, हवा में हाथ हिलाते हुए। आँखों में उन्मत चमक लिए एक श्रमिक का क्लोज़-अप। फ़ोरग्राऊँड में लहराते हुए हाथ और पृष्ठभूमि में अलार्म चलाता आदमी सम्मोहित सा रोबॉट की ओर देखता है_ और वह, विजयी भाव से, नीचे खड़ी भीड़ को देख इशारे करती है। अंततः, वह मंच से कूद कर कैमरे की दिशा में झपटती है, उसके पीछे-पीछे श्रमिक और उनकी स्त्रियाँ। ऊँचे स्थान से दिखाई देता है भीड़ को चीरती हुई वह आगे बढ़ी जो उसके पीछे होली।

चीख़ते-चिल्लाते सैलाब के आगे वह लड़की नाचती
हुई चलती रही। सैलाब की अगुआई करती।
रास्ता कुचलती भीड़ को वह ले चली महानगर की
मशीनी बस्ती के हृदय-स्थल में।

हम सोपान-पंक्ति के ऊपर मशीन-कक्ष तक जानेवाली विशाल यात्री लिफ़्टों को देखते हैं। **रोबॉट मारिया** दौड़कर सीढ़ियों पर चढ़ जाती है और उसके पीछे भीड़ स्क्रीन को लगभग भरती हुई।

अब हम एक उत्थापक की काँच की छत से नीचे झाँकते हैं। रोबॉट दौड़कर उसके कठघरे में घुस जाती है और मुड़ कर श्रमिकों को इशारा करती है, जो उसके पीछे-पीछे लिफ़्ट में आ जाते हैं। और श्रमिक आगे बढ़ते हैं, चिल्लाते हुए और अपनी मुट्ठियाँ हिलाते _ उत्तेजित जनसमूह सीढ़ियाँ चढ़कर लिफ़्ट तक पहुँचता है। श्रमिकों के पँक्तिबद्ध सिरों के ऊपर **रोबॉट मरिया** दिखाई देती है पहले उत्थापक के बगल में खड़ी हुई, जो अब ठसाठस भरा है। वह फोरग्राऊँड में खड़ी भीड़ को देख उन्हें पुकारते हैं।

बाकी खाली कठघरों में और श्रमिक घुस कर कैमरे से दूर होते जा रहे हैं। प्रतीक्षारत उत्थापकों में श्रमिक लगातार घुस रहे हैं। नीचे से दिखाई देता है, पहली लिफ़्ट का पिंजरा, रोबॉट भी है, ऊपर जाता हुआ दिखाई दे रहा है।

पुनः पहले कठघरे पर जो अब धीरे-धीरे ऊपर उठ रहा है - रोबॉट उसमें आगे की ओर हाथ-पाँव पसारे खड़ी है - और शाफ़्ट के पीछे गायब हो जाता है जिस पर लिखा है: 26 । और अधिक श्रमिक लिफ़्ट में भरते हैं : फ़ोरग्राऊँड में कंट्रोल पर एक आदमी

खड़ा है। एक और कठघरा नीचे से शाफ्ट के पीछे गायब होता दिखाई पड़ता है उसके ऊपर लिखा है : 125। श्रमिक कठघरे के सीखचों के पीछे हाथ हिलाते आगे झुक आते हैं *जू के जानवरों* जैसे।

दृश्य बदलता है अब हम मशीन-कक्ष में जाने वाले लम्बे गलियारे में हैं जिसके किनारे पर लोहे का एक विशाल फ़ाटक है। फ़ोरग्राऊँड में रोबॉट के पीछे-पीछे श्रमिक दृष्टिक्षेत्र में आते हैं। हम फ़ाटक के अंदर से देखते हैं बाहर उमड़ते हुए श्रमिकों को। अभी भी भीतर से दीख पड़ता है बाहर रोबॉट और श्रमिक सीखचों से जूझ रहे हैं। अंदर से एक लाँग शॉट में दिखता है और अधिक श्रमिक बढ़े चले आ रहे हैं। उनमें से धन लिए श्रमिकों को रोबॉट उकसाती है और वे बायीं ओर सलाखों पर पिल पड़ते हैं जबकि दायीं और श्रमिक फाटक पर चढ़ जाते हैं।

नीचे कामगारों के शहर में अभी भी लोग एक पहले से भरी लिफ्ट में चढ़ने के लिए चले आ रहे हैं ... जबकि बहुत ऊपर, गलियारे में, श्रमिक सीखचों पर धन बरसा रहे हैं और उनकी हौसला-आफ़ज़ाई करती रोबॉट वहाँ खड़ी है। शाफ्ट नम्बर 125 की उत्थापक दो बारा ऊपर जाती हुई, उसके अंदर चढ़े लोग चिल्लाते हैं ... जबकि बाक़ी बचे लोग और औरतें चौक छोड़ ऑफ़-स्क्रीन उत्थापकों की ओर भागते हैं। वे एक प्रवेश द्वार तक पहुँच लिफ्ट में घुस जाते हैं। उनके आगे एक अवरोधक उठता है।

शीर्षक : कोई आदमी या औरत पीछे नहीं रही।

हम एक चाल से प्रवेशद्वार तक पहुँचते हैं जहाँ दोनों ओर रहवासियों की शिनाख्त के नम्बर लगे हैं। अचानक एक छोटा लड़का एक नन्ही सी लड़की को थामे जीने पर दिखाई देता है। वापस मशीन-कक्ष तक जाने वाले गलियारे में, कामगारों का समूह फ़ाटक के भीतर से दिखाई देता है अभी भी सलाखों पर हथौड़े बरसाते। अंततः वे सीखचे तोड़ कर हटा पाते हैं और अंदर भागती है, अपने पीछे बाक़ी लोगों को बुलाती। दृश्य का दूरी से चित्रः फाटक का एक हिस्सा टूट चुका है। जिसमें से निकल रोबॉट दायीं ओर बढ़ती है और उसके पीछे -पीछे बाक़ी लोग। अब हम विशाल मशीन - कक्ष के अन्दर पहुँचते हैं, गर्डर छत तक पहुँचते हुए और कंट्रोल-पैनल पर दोनों ओर कामगार झटके खाते हुए। रोबॉट कैमरे की ओर बढ़ती है उसके पीछे कामगारों की भीड़ है। उनमें से कुछ दौड़ कर कंट्रोल पैनल से अपने साथियों को घसीट कर अलग करते हैं, जबकि रोबॉट इशारा करती हुई बायीं ओर भागती है। वे सब उसका अनुगमन करते हैं।

शीर्षक : केन्द्रीय पावरहाउस चलो।

महानगर के मशीनी शहर का हृदय एक सफ़ेद कैथेड्रल
जैसी इमारत में था। महानगर के मशीनी
शहर का हृदय एक आदमी की देख रेख में था।
उसका नाम था ग्रॉट और उसे उन मशीनों से
बहुत लगाव था।

महानगर के धनी के दफ्तर में एक दरवाज़े के पास दीवार पर एक टिकरटेप यन्त्र लटक रहा है। फ्रेडरसन अंदर आता है उसका अवलोकन करता है और उस पर लगे डायल को घुमाता है। पीछे से दिखाई देता है, वह दूसरा डायल घुमा रहा है। उसके आगे स्क्रीन पर एच एम 2 अक्षर दिखाई पड़ते हैं। फिर केन्द्रीय पावर हाउस की तस्वीरों का एक अनुक्रम दिखाई देता है। फ्रेडरसन उन्हें कुछ इस तरह नियंत्रित करता है कि ग्रॉट की तस्वीर जम कर रह जाती है। मुख्य-अभियंता, ग्रॉट कंट्रोल पैनल के आगे बेचैनी से चहल-कदमी करता हुआ। फ्रेडरसन पास ही एक मशीन पर से टेलीफोन रिसीवर उठाता है और एक बटन दबाता है।

अब हम दढ़ियल स्थूलकाय ग्रॉट को सामने से देखते हैं, जो जेबों में हाथ डाले पावर हाउस के फ़र्श पर टहल रहा है। वह अपने पीछे वाली दीवार से आती एक आवाज़ सुनकर पलटता है, यह आवाज़ फ्रेडरसन के दफ्तर जैसी ही एक मशीन से आ रही है। पुनः फ्रेडरसन पर। उसके सामने पटल पर जो दृश्य है उसमें ग्रॉट तेजी से बढ़ कर रिसीवर उठाता है; वह उद्विग्न सा फ़ोन में कुछ कह रहा है, उसकी आंखें बाहर फटी पड़ रही है।

शीर्षक : श्रमिक मशीनों को नष्ट कर रहे हैं।

फ्रेडरसन जिसकी बाह्याकृति दिख रही है, जोर देकर फ़ोन पर कुछ कह रहा है। जबकि दूसरे सिरे पर ग्रॉट जारी है:

शीर्षक : मुझे क्या करना चाहिए?

पुनः फ्रेडरसन पर जिसकी तीन-चौथाई पीठ कैमरे की ओर है और सामने ग्रॉट है जो कह रहा है:

शीर्षक : अगर वे पावर हाउस नष्ट कर देंगे तो कामगारों के शहर में पानी भर जायेगा।

फ्रेडरसन की आँखें बाहर उभरती हुई, वह अचानक मुट्ठी हिलाकर चिल्लाता है।

शीर्षक : द्वार खोल दो।

यह पुनः स्क्रीन पर दिखाई देता है। उधर, ग्रॉट अविश्वास से फ़ोन में चीख़ रहा है। फ्रेडरसन बगैर कुछ सुने रिसीवर रख देता है और इसी के साथ कट। अब तक कैमरे की ओर उतरते चौड़े जीने से नीचे आते हुए शोर मचाते श्रमिकों की कतारें पावर हाउस में घुस गयी हैं। कंट्रोल-पैनल पर कौंधती रोशनी और डायलों के सामने ग्रॉट धमकाने की मंशा से एक बहुत बड़ा पाना घुमाते भदभदाता हुआ आगे बढ़ता है। सीढ़ियों पर उमड़ते और अधिक श्रमिक नीचे आ रहे हैं; वे फ्रोरग्राऊँड में ग्रॉट को देख कर ठिठकते हैं। वह हाथ हिला-हिला कर उन पर चिल्ला रहा है– उनके बीच में खड़ी रोबॉट मारिया उन्हें आगे बढ़ने के लिए उकसाती है। ग्रॉट आगे झुका हुआ, गुस्से में चीखता है:

शीर्षक : पागल हो गये हो क्या? तुम अपने ही घरों को बहा रहे हो।

ग्रॉट के आस-पास घूमते श्रमिक चिंतित से एक दूसरे की ओर देखते हैं लेकिन वह

हाथ हिला कर सबको आगे बढ़ने के लिए उकसाती है। **ग्रॉट** आपे से बाहर होकर बोल रहा है और विशाल पाना भाँजते हुए मुकाबले के लिए तैय्यार हो रहा है।

कोई भी गंदा शब्द बचा नहीं था जिससे
उसने उस जनसमूह को नवाज़ा न हो।
भद्दी से भद्दी गाली भी उसे बेकाबू भीड़ के
लिए पर्याप्त गंदी नहीं जान पड़ी।

पावर हाउस फ़र्श अब घूमते श्रमिकों का समुद्र बन गया था। उनमें से काफ़ी अभी भी पृष्ठभूमि में जीने से उतरते चले आ रहे थे। श्रमिकों को इशारे करते **ग्रॉट** की भारी-भरकम काया बैक-व्यू में दिखती है।

भीड़ गुस्से से लाल-पीली होने लगी। बेकाबू
भीड़ उसे घूर रही थी... ये आदमी उनके मुँह
पर उन्हें गालियाँ दे रहा था, मशीन
के नाम पर।

हल्ला करते श्रमिक लम्बी कतारों में फैल गये। फ़ोरग्राउंड में हाथ नचाती उनकी स्त्रियाँ ग्रॉट को गालियाँ देती खड़ी रहीं।

उनके लिए, वह आदमी और मशीन पिघल
कर एक हो गये। एक सी नफ़रत के हकदार।
वे मानव और मशीन दोनों पर पिल पड़े।

फ़ोरग्राउंड में खड़े ग्रॉट की ओर श्रमिक बढ़ते हैं। वह इनमें से एक पर पाने से प्रहार करता है, दूसरे को सशरीर उठा कर भीड़ की ओर फेंक देता है फिर भी वे आगे बढ़ते जाते हैं। कंट्रोल-पैनल के आगे खड़े ग्रॉट का रिवर्स शॉट। श्रमिक उसकी ओर बढ़ते हुए, उसे उठा लेते हैं और वह हवा में हाथ-पाँव मार रहा है।

मौत! विजयी भीड़ गरज उठी। मशीनों
की मौत ! विजयी भीड़ चीख़ उठी। उन्हें
ये भी खबर न रही कि अब उनका कोई नेता
नहीं था। ये भी उन्होंने नहीं देखा कि वह
लड़की उस जुलूस में से गायब थी।

रोबॉट पावर के स्वर को नियंत्रित करने वाले बड़े स्विच तक पहुँचती है; उसके बगल वाली दीवार पर एक बड़ा तापमापी है, जैसा हम पूर्व में देख चुके है। वह आँखों में कुटिल चमक लिये इधर-उधर देखती है फिर स्विच चला देती है... उसके पीछे मशीन चलने लगती है... नीचे से दिखाई देता है मुख्य जनित्र का विशाल ड्रम धीरे-धीरे घूमता है। सहसा उसकी परिधि में बिजलियाँ कौंधने लगती है। इस बीच और अधिक श्रमिक

पावर हाउस में आते जा रहे हैं। रोबॉट अपनी कुदृष्टि से यहाँ-वहाँ देख रही है। उसके ऊपर दीवार पर लगा निर्देशक, स्केल के बायीं ओर घूम गया है।



महानगर का हृदय, **जॉन फ्रेडरसन** का शहर,
बुखार में तप रहा है, किसी जानलेवा बीमारी में जकड़ा ...

प्रलाप करते श्रमिकों की अग्रमि पंक्ति का नीचे कोण से चित्र। वे ऑफ़-स्क्रीन जनित्र को देख खीसे निपोरते हैं और खुशी से चीख पड़ते हैं ...

जनित्र के संयोग्र सफ़ेद पड़ गये हैं, और रोशनी की दाँतेदार बड़ी धारियाँ ड्रम के चारों तरफ़ टिमटिमा रही हैं।

उल्लासित श्रमिक इस नज़ारे को देश हँसने-पुकारने लगते हैं।

जनित्र सफ़ेद से सफ़ेदतर होता जा रहा है।

श्रमिकों से पटे फ़र्श और सीढ़ियों का एक शॉट। वे खुशी से हाथ नचाते हुए चीख़ रहे हैं।

रोबॉट अभी तक उस विशालकाय तापमापी के पास खड़ी है। अचानक पारा तेजी से खतरे के निशान की ओर बढ़ता है। वह वहाँ से भाग जाती है।

अब हम पावर हाउस तक जाती लोहे की निसेनी देखते हैं उस पर चढ़ती रोबॉट की प्रतिछाया दीवार पर पड़ती है। जनित्र और उसके नीचे के कंट्रोल-पैनल का लाँग शॉट।

घूमते ड्रम पर बिजलियाँ कौंधती हैं और उसके दोनों ओर बड़ी-बड़ी कुण्डलियों से प्रकाश-चाप फूट पड़ते है।

बढ़ती हुई पावर अब सिसकार उठी और सब
दिशाओं में फुंफकारते हुए हरे सर्प उगलने लगी।

निसेनी के ऊपर द्वारमार्ग में दौड़ती हुई रोबॉट ने दरवाज़े के अंदर पहुँच कर उसे बंद कर लिया।

शीर्षक : अंततः मारिया भाग निकली।

दृश्य बदलता है। **रॉटवाँग** का घर शहर की मायूसी में दुबका बैठा हुआ है। रात घिर आई है और बत्तियाँ इमारतों में जगमगा रही हैं। सहसा घर का दरवाज़ा तड़ाक से खुलता है और रोशनी बाहर आती है। असली **मारिया** द्वार मार्ग में दिखाई देती है वह हमारी ओर झपटती हुई फ्रेम के निचले हिस्से की ओर बढ़ती है।

बैक-व्यू में दिखाई देता है वह यात्री-लिफ्ट्स के एक खाली कूपे तक पहुँचती है। दोनों ओर संकेतक जल रहे हैं। वह देखती है बाक़ी लिफ्ट्स कहाँ रुकी हैं फिर झटपट खाली कूपे में घुसकर लिफ्ट चला देती है। आगे लगा अवरोधक उठता है ओर लिफ्ट नीचे उतरते हुए आँख से ओझल हो जाती है।

हम पुनः मुख्य पावर हाऊस में जनित्र का लॉग शॉट देखते हैं। यह एक बड़े चुने हुए चबूतरे पर रखा है जिसके पास ही कंट्रोल पैनल तक पहुँचने के लिए सीढ़ियाँ है। सीढ़ियों के पास ही फ़र्श पर एक शव पड़ा है, प्रकाश-चाप जनित्र से निकल कर कमरे में लौट रहे हैं।

इस बीच कामगारों के शहर के नीचे एक गुहामय कमरे में पानी भर रहा है।

फिर अपने जगमगाते सिंहासनों के **बाल** और **मोलोख़**,
ह्वित्ज़िलोपोख़्त्ली उठ खड़े हुए। सारे मशीनी-देव उदण्ड
अंगड़ाइयाँ लेते उठ खड़े हुए। **बाल** और **मोलोख़** के
उदर में भूख की ज्वाला धधक उठी, उनके जबड़ों
से बाहर लपलपाती।

विशाल मशीन-कक्ष में कोई नहीं हैं। बिजलियाँ हर कहीं कौंध रही हैं और अचानक शॉट के बीचोंबीच धुएँ का एक बड़ा बादल उठता है।

वापस जनित्र पर, जहाँ सुगबुगाती चिंगारियाँ सीढ़ियों तक पहुँच रही है।

उधर, कामगारों के शहर में असली **मारिया** समेत लिफ्ट का कटघरा हमारे दृष्टिक्षेत्र में उतरता है।

उसी के साथ हम भी नीचे चौक में देखते हैं जहाँ विशाल घण्टा टँगा है। वह बिल्कुल उजाड़ पड़ा है।

पूर्व में देख चुके मशीन-कक्ष में, भाप के थक्के हर दिशा से आकर पटल पर छा जाते हैं।

पावर हाऊस में कौंधती रोशनी बुझ चुकी है। विशाल ड्रम धराशाई हो गया है और तहस-नहस गर्डरों और दीवार के पलस्तर का मलबा नीचे बिखर रहा है। कामगारों के शहर में **मारिया** लिफ्ट से निकल कर हमारी ओर भागती आ रही है, बौखलाई सी आस-पास देखती हुई। उसके पीछे, लिफ्ट का एक कठघरा तेजी से नीचे सरकता है और धड़ाक् से जमीन पर गिरता है, और उसी के साथ धुएँ का एक विशाल बादल फट पड़ता है। **मारिया** आवाज़ सुन तेज़ी से पलटती है। डर से कानों में उंगली डाले ऑफ़-स्क्रीन नज़ारे को देखते हुए ज्यों ही वह आगे बढ़ती है कैमरा ट्रैक इन करता है। अब हमें एक कतार में तीन शाफ्ट दिखाई देते हैं। एक धमाके के साथ ही धुएँ के बादल उस उत्थापक से उठते हैं जिसमें सवार हो वह अभी नीचे आयी थी। वह डर से हाँफ़ रही है_

केन्द्रीय लिफ्ट से धुआँ और भाप के भपके निकल रहे हैं, नीचे एक बहुत तेज रोशनी कौंधती है।

ऊपर से दिखाई देता है वह आगे बढ़ती है उस धमाके से निकली कौंध में अदृश्य हो जाती है।

लाँग शॉट में, वह तेजी से चलते हुए शाफ्ट की ओर बढ़ती है फिर ठिठक जाती है। क्लोज़-अप में, खुले मुँह पर हाथ रखे वह ऑफ़-स्क्रीन किसी चीज़ की ओर देख रही है_

जैसे ही दूसरा लिफ्ट शाफ्ट नीचे गिर कर धमाका करता है उसके सामने खड़ी **मारिया** लड़खड़ा कर पीछे हटती है लेकिन धुएँ में खो जाती है। वह पलटती है और भय से दूसरी दिशा की ओर देखती है_

एक और लिफ्ट नीचे आती है और धुएँ के बादलों से स्क्रीन भर जाती है। एक और कटघरा गिरता है।

यह नज़ारा देख डर से सिहरती **मारिया** को क्लोज़-अप। वह पलटती है लेकिन अब की बार उसकी नज़र नीचे किसी चीज़ पर पड़ती है और उसका मुँह खुला रह जाता है।

किसी काले, रेंगते हुए चौपाये जैसे, पानी चिकनी
गलियों में धीरे-धीरे अपनी जगह बनाता घुस
रहा है।

चौक में गंदला पानी दीवार की सन्दों से रिसने लगा है। बहाव तेज होता है और अचानक किसी झरने की तरह फूट पड़ता है।

नीचे से दिखाई देता है **मारिया** डरी-सहमी यह सब देख रही हैं, असहाय सी बढ़ते पानी की ओर इंगित करते हुए_

चालों के बीच एक गली में एक उत्स फूट पड़ता है। शहर के नीचे पम्प-रूम में, पम्प के छिन्न-भिन्न खोल से पानी निकल रहा है।

एक और गली में, पृष्ठभूमि में पानी एक मोड़ से बहुत तेज प्रवाह के साथ हमारी ओर बढ़ता है।

एक दूसरी गली में **मारिया** बढ़ती हुई दिखती है। वह ठिठक कर ऑफ़-स्क्रीन देखती है।

एक चाल के प्रवेश-द्वार पर, पानी सीढ़ियों से बहकर गलियों तक पहुँचता है। एक बालक दौड़कर सीढ़ियाँ उतर कर चिंतित सा यह दृश्य देखात है। **मारिया** आगे भागती है, फ़ोरग्राऊँड से बाहर निकलती हुई –

फिर पीछे से दिखाई पड़ता है उसने बालक के पास पहुँचकर उसे ऊपर उठा लिया है, जो ठोकर खाकर बहते पानी में गिर पड़ा था। पृष्ठभूमि में जीने से उतर रहे बहुत सारे बच्चे दिखाई देते हैं।

हम कामगारों के शहर में विशाल चौक के केन्द्र में बने चबूतरे और उस पर टँगे घण्टे को देखते हैं। **मारिया** बायीं ओर से आती है और चबूतरे के पास बच्चे को खड़ा कर घण्टे की ओर बढ़ती है।

वह यांत्रिक मूंगरी को चलाने वाले लीवर तक पहुँचती है, बच्चा भी उसके पीछ-पीछे हो लेता है।

पाश्र्व में वह लीवर को पीछे खींचने के लिए जूझ रही है –

कुछ और बच्चे उसकी मदद के लिए दौड़ आते हैं। ऊपर से दिखाई देता है, वह अंततः लीवर को मोड़ देती है और विशाल मूंगरी फ़ोरग्राऊँड में घण्टे से टकराती है।

नंगे पाँव भागते हुए बच्चों का एक ऊँचे कोण से शॉट। उनके गुज़र जाने के कुछ ही क्षण बाद पानी का बहाव।

वे आये, काली छायाओं के दल, रोते-बिलखते,
ठोकरें खाते। वे अनिच्छा और निर्मोह के जाये
शिलाखण्ड। वे तंग कफ़न में लिपटे, कयामत के रोज
फ़रिश्ते की पुकार सुन कब्रें फाड़ कर निकल आए
छोटे-छोटे पिंजर। उनके पैरों को ठंडा पानी चाट
रहा था और वे डर से चीख़ते **मारिया** को घेर कर खड़े थे।

चौक में पानी सब तरफ से बहता आ रहा है, बच्चे दौड़ कर चबूतरे के आस-पास इकट्ठे हो जाते हैं। वे **मारिया** की ओर बढ़ते हैं जो दोबारा लीवर खींचने का प्रयास कर रही है।

बहुत सारा पानी धरती फाड़ कर ऊपर आता है और बच्चे तितर-बितर हो जाते हैं। हम

एक चाल के द्वारमार्ग से बाहर एक जलाप्लवित गली देखते हैं। पृष्ठभूमि में बच्चे दौड़ रहे हैं, कुछ कैमरे की ओर पीछा किये बाहर जा रहे हैं चौक में **मारिया** फ़िर से घण्टा



बजाने में सफल हो गई है और ढ़ेर सारे बच्चे उसके पास जमा हो रहे हैं।

एक सड़क के छोर पर कुछ बच्चे पास की एक चाल से दौड़े आते है, पानी उनके टखनों तक आ रहा है और वे किंकर्त्तव्यविमूढ़ खड़े हुए हैं।

पुनः घण्टे के पास खड़ी **मारिया** पर, बच्चे उसके पास भीड़ लगाये खड़े हैं, वह एक और लीवर खींचती है। और बच्चे कैमरे की ओर दौड़ते आ रहे हैं। पानी जो उनकी पिंडलियों तक आ रहा है अचानक फ़ोरग्राउँड में फ़व्वारे की तरह उठता है और स्क्रीन को भर देता है। चाल के अंदर बहते पानी और बाढ़ में पहते समान तथा ढ़हती दीवारें के कुछ शॉट। रह-रह कर पानी हवा में फ़व्वारें की शक्ल में उठता है। बाढ़ में फंसे बच्चों के कुछ शॉट। चौक में थकी-मांदी **मारिया** बजते घण्टे के लीवर से सटी खड़ी है। बच्चे उसकी ओर बाँहे उठाये खड़े और पृष्ठभूमि में बहते पानी का प्रपात एक चाल से निकल रहा है। ऊपर से दिखाई देता है: बच्चे अब छाती तक पानी में डूब गये हैं, फ़ोरग्राउँड में घण्टा बज रहा है।

कुछ दूर से नीचे देखने पर बच्चे बाढ़ के पानी में किसी छोटे से मानवद्वीप जैसे दिखाई दे रहें हैं उनके नीच घण्टे की विशाल धवल चकती है जिसके बगल में **मारिया** निढाल, निःशक्त खड़ी है।

दृश्य बदलता है और हम शहर के नीचे किसी सुरंग में खुद को पाते हैं : एक ओर से उसमें पानी तेजी से अंदर आ रहा है। पृष्ठभूमि में फ्रेडर और जोसफ़ कुछ सीढ़ियों के ऊपर दिखाई देते हैं, वे छप-छप करते हुए सुरंग में आगे बढ़ते हैं वे एक पल के लिए दीवार से अंदर आते हुए प्रपात के पास ठहरते हैं, फिर हाथ हिला कर फ्रेडर, जोसफ से आगे बढ़ने को कहता है लेकिन जोसफ़ जो कान लगा कर कुछ सुन रहा होता है , से भी सुनने का इशारा करता है_

विशाल गोल मूंगरी घण्टे से टकरा कर कैमरे की ओर लौटती है और यह क्रम बार-बार दोहराया जाता है।

वे दोनों सुनने की कोशिश करते हैं फिर प्रपात के आगे से रेंगते हुए बायीं ओर बढ़ते हैं। फ़ोरग्राउंड में पानी तेजी से प्रपात की शक्ल में वह रहा है। बच्चे अभी भी बौखलाये हुए बाढ़-ग्रस्त गलियों में भाग रहे हैं।

एक ऐसी ही गली में फ्रेडर कैमरे की विपरीत दिशा में भागता है और कुछ दूरी पर जोसफ़ उसके पीछ आता है।

वह पृष्ठभूमि से ठिठकता है और दायीं ओर इशारा करता है फिर वे दोनों उस दिशा में चले जाते हैं _

अलार्म अभी तक बज रहा है और मूंगरी रह-रह कर स्क्रीन पर छा जाती है। ऊपर से दिखाई पड़ता है, फ्रेडर चढ़ती हुई बाढ़ में आगे बढ़ता हैं, सफ़ेद फ़ेन उसके चारों तरफ छितरी हुई हैं। हम नीचे देखते हैं जहां मुक्ति के लिए **मारिया** को पुकार रहे बच्चों का विशाल समूह उसकी ओर हाथ उठाये खड़ा है। एक दूसरे को धकियाते बच्चों का एक करीबी शॉट। घण्टा बजता जा रहा है और **मारिया** पस्त हो लीवर से टिकी खड़ी है। अचानक उसके पीछे फ्रेडर लड़खड़ाता हुआ आता है, वह मुड़ती है और एक गहरी साँस लेकर खुद को उसकी बाँहों में झोंक देती हैं। वे आस-पास की बातों से बेखबर एक दूसरे की आँखों में आँखें डाले खड़े हैं और फ्रेडर कह रहा है :

शीर्षक : हाँ, तुम असली मारिया हो।

जोसफ़ सिर से पैर तक पानी में भीगा हुआ बाढ़ग्रस्त चौक में खड़ा चिल्ला रहा है। फ्रेडर, **मारिया** से अलग होते हुए उसकी ओर देखता है _

जोसफ़ इशारा करते हुए चिल्लाकर कहता है :

शीर्षक : जल्दी से वायु-कूपकों तक चलो! पानी की टंकियाँ फट गई हैं।

चबूतरे के ऊपर फ्रेडर बच्चों को बायीं ओर आने का संकेत करता है और **मारिया** जितनों को भी उठा सकती थी बाँहों में उठा लेती है है।

कुछ बच्चे जोसफ़ की ओर भागते हैं जिनमें से उसने एक को उठा लिया है_ फ्रेडर और **मारिया** घण्टे के पास खड़े होकर बच्चों को आगे बढ़ने के लिए प्रेरित कर रहे हैं। ऊपर से दिखाई देता है बच्चे जोसफ़ के पास इकट्ठे हो रहे हैं। जो उनके हाथ पकड़ कर आगे

ड़ता है। पानी का एक सफ़ेद झरना पृष्ठभूमि में आगे बढ़ता हुआ दिखाई देता है। ड़र ने एक बच्चे को कंधे पर बैठा लिया है और मारिया ने एक को गोद में उठा लिया

हते हुए पानी के बीच बच्चों की एक बहुत लम्बी कतार हमारी ओर बढ़ती है, फ्रेडर र मारिया उनके साथ हैं। इस सबके बीच कैमरे के लैंस के आगे पानी की एक बौछार।

ब हमें वायु-कूपकों तक जाती हुई धातु की एक निसेनी दिखाई देती है और जोसफ़ फ़ोरग्राउंड में दिखाई पड़ रहा है वह निसेनी बच्चों को दिखाता है। बच्चे उस निसेनी चढ़ना शुरू कर देते हैं और जोसफ़ नीचे खड़ा होकर उन्हें आगे बढ़ने के लिए साहित कर रहा है।

छ दूर पीछे मारिया और फ्रेडर बाढ़ के पानी में बढ़े आ रहे हैं, उनके हाथों में एक-एक चा है। पानी का बहाव तेज़ होने पर फ्रेडर चिल्लाकर मारिया को सावधान करता है धर जोसफ उमड़ते हुए बच्चों से घिरा व्यग्रता से उन्हें आगे बढ़ाने में लगा है। बहुत र, महानगर के अँधेरे शहर में, बाबेल की नई मीनार के आस-पास ऊँची इमारतों में नी है: ओवरहेड रास्तों पर गाड़ियाँ आगे बढ़ रही हैं, सर्चलाइटें अठखेलियाँ कर रही त्तियाँ जल-बुझ रही हैं; सब कुछ बदस्तूर हैं। महानगर का धनी अपने दफ्तर में नी गोलाकार मेज़ पर अकेला बैठा हुआ ऑफ़-स्क्रीन खिड़की के बाहर देख रहा है। रे कमरे में बत्तियाँ रह-रह कर कौंध जाती है।

लाइटें रंगों के सन्निपात में खिड़कियों पर डोल
थीं। रोशनी के प्रपात खिड़कियों के काँच पर
क रहे थे। बाहर, बहुत नीचे बाबेल की नई
र के नीचे महानगर उबल रहा था।

व शहर का एक दृश्य-गाड़ियां ओवरहेड रास्तों पर तेजी से बढ़ रही हैं, ट्रेन और के बीच रेस लगी है, हर तरफ़ रोशनी जगमगा रही है। फिर हम पावर हाउस का जनित्र देखते हैं जिसके आस-पास मुड़ी सलाखें छितरी पड़ी हैं। कंट्रोल पैनल से कर वृत्ताकार ज्वालाएँ सारे कमरे को भर रही हैं। पुनः फ्रेडर पर जो हाथ पर ठोंड़ी ए बैठा हैं, ऑफ-स्क्रीन कौंधती हुई रोशनी की बदलती लय के साथ वह आगे ा है।

नीचे शहर को देखते हैं, सभी बत्तियाँ कुछ देर पूरी शक्ति से जलने के बाद धीमी ही हैं।

सन अपनी कुर्सी से उठ खड़ा हुआ है और डेस्क पर झुक कर दूसरी तरफ़ से एक उठाता है। पलट कर उसे जलाता है और रोशनी अपने कमरे के विशाल दरवाज़ों लता है। स्लिम-वह लम्बा नौकर जिसे हम फ्रेडरसन के घर पर देख चुके हैं र्ग से एक बाँह उठाये हुए टार्च के वृत्ताकार उजाले में चला आता है।

उसका ऊँचा पूरा शरीर, जो क्रूरता और तपश्चर्या
दोनों का आभास कराता था, जिसने **जॉन फ्रेडरसन**
की नौकरी में किसी यंत्र की तरह तटस्थ और
सटीक ढंग से काम करना सीख लिया था, लगता
था हिल गया हो और उसके नियंत्रण के बाहर
चला गया हो।

फ्रेडरसन आगे बढ़ते हुए **स्लिम** के मुँह पर टार्च चमकाता है; फिर **स्लिम** से नीचे होनेवाली घटनाओं का समाचार पाकर उसके हाथ से टार्च छूट कर नीचे गिर जाती है और आहत **फ्रेडरसन** ऐसे लड़खड़ाता है मानों उस पर गोली चलायी गयी हो। अंततः वह अपनी मेज़ के पास गिर पड़ता है।

महानगर की सतह के बहुत नीचे, कामगारों के शहर में चालों की सभी बत्तियाँ बुझ गयी हैं और उनकी दीवारें ढह रही हैं। स्क्रीन को ढँकते हुए पानी के फ़व्वारे सब दिशाओं में छूट रहे हैं।

इस बीच, **मारिया** और **फ्रेडर** लोहे की निसेनी तक पहुँच गये हैं। ज्यों ही वह उसे आखिरी कुछ सीढ़ियाँ चढ़ने में मदद करता है निसेनी बेतरह हिलती है और वे दोनों जमीन पर गिर जाते हैं।

हम निसेनी के दूसरे हिस्से की ओर देख रहे हैं। पृष्ठभूमि में जल्दी-जल्दी चलते बच्चों के आगे **जोसफ़** अचानक आता है और सीढ़ियों के पास लगी रेलिंग पर झुका हुआ **फ्रेडर** को पुकार रहा है।

नीचे भूमि पर **मारिया** दीवार के बगल में गिरी पड़ी है और **फ्रेडर** उठने की कोशिश कर रहा है। ऑफ-स्क्रीन एक बत्ती फकफका कर बुझ जाती है। **फ्रेडर** घबराकर उधर देखता है फिर जल्दी से **मारिया** को घसीट कर पैरों पर खड़ा कर देता है।

नीचे से वह ऊपर खड़ा हुआ उत्तेजित स्वर में चिल्लाता हुआ दिखाई पड़ता है। फिर वह धड़धड़ाता हुआ नीचे उतर आता है।

अगले दृश्य में हम देखते हैं, **फ्रेडर** और **जोसफ़** अपने हाथों में निढाल **मारिया को** उठाये ऊपर चढ़ रहे हैं। जैसे ही वे ऊपर पहुँचते हैं, **मारिया** बच्चों की खैर-खबर लेती है। **फ्रेडरसन** अपने दफ्तर में मेज़ पर सिर झुकाये बैठा है और उसके पीछे **स्लिम** तना हुआ खड़ा है। **फ्रेडरसन** सतर्कता से इधर-उधर देखता हुआ **स्लिम** की ओर मुड़ता हैं, फिर लड़खड़ा कर पैरों पर खड़ा होता है।

नीचे से आते प्रकाश से रोशनी **फ्रेडरसन**, **स्लिम** की ओर झुकते हुए पूछता है :

शीर्षक : मेरा बेटा कहाँ है ?

काले कपड़े पहने खड़ा **स्लिम** जिसके कान कुछ अजीब ढंग से उठे हुए हैं, नाटकीय ढंग से हाथ उठा कर कहता है :

ीर्षक : कल दुःख में डूबे हज़ारों लोग पूछेंगे - मेरा बेटा कहाँ हैं ?
सकी आँखों में नफ़रत भरी थी। वह आगे झुका
आ खड़ा था, जैसे जॉन फ्रेडरसन पर झपट्टा
ारने को तैयार, और उसके हाथ जानवरों के
खरों में बदल गये_

डरसन व्यग्रता से स्लिम को देखता है जिसका बैक-व्यू दिखाई दे रहा है। वह चिल्लाता
। नहीं, नहीं! और कानों पर हाथ रखे लड़खड़ाता हुआ स्लिम से दूर चला जाता है।
म वापस सीढ़ी पर खड़े त्रयी के पास पहुँचते हैं। मारिया के प्रश्न के उत्तर में जोसफ़,
ऑफ़-स्क्रीन खड़े बच्चों की ओर संकेत करता है। मारिया की आंखों में चमक उभरती
। वे तीनों लड़खड़ाते हुए आगे बढ़ते हैं, कैमरा उनके आगे ट्रैक कर रहा है और बच्चे
ड़ कर उनकी बाँहों में समा जाते हैं। मारिया, फ्रेडर की ओर पलटकर कहती हैं:
र्षक : बच्चों को संभालो - मैं श्रमिकों को बताउँगी कि वे सुरक्षित हैं।
श्य मशीन-कक्ष में पवेर नोस्टर मशीन क्षत-विक्षत पड़ी है। विशाल वाष्प पेटियों के
प्र अवशेषों से अलसाया हुआ धुँआ और भाप उठ रहे हैं और फ़ोरग्राउंड में इस
ाही का उत्सव मनाते हुए श्रमिक नाच रहे हैं।
ीन के बीच बने रपटे पर धूल से सना, रेंगता हुआ ग्रॉट, ऑफ़-स्क्रीन खड़े श्रमिकों
देखता है _

ोल-गोल घूम रहें है।

बीच, सदाबहार बगीचों के बाहर बेदाग़ कपड़े पहने एक चपरासी हाथों में एक झाड़
िये खड़ा है तथा जोसफ़ और फ्रेडर मैले कुचैले कपड़े पहने हुए बच्चों को उसके
स ले जाते है।

ोल वाष्प-पेटी के भग्न अवशेषों के सामने श्रमिक गोल घेरे में घूमते हुए उन्मत नृत्य
ीन है। पृष्ठभूमि में खड़े ग्रॉट को दिखाने के लिए कैमरा पैन करता है, वह गुस्से में
। गुज़रने वाले श्रमिकों पर प्रहार करता है घेरा तोड़ कर अंदर घुसने का प्रयास करते
। फिर वह पलट कर भागता है और कुछ सीढ़ियाँ चढ़ कर रपटे की आधी लम्बाई
पहुँचता है।

से दिखाई देता है, ग्रॉट हाथ ऊपर उठाये श्रमिकों पर जोर से चिल्ला रहा है। कोई
र न होता देख वह यही क्रिया कुछ और ऊपर जाकर दोहराता है।

की बाहर आती आँखों का क्लोज़-अप; वह मुँह में दो उंगलियाँ रख कर ज़ोर की
सीटी बजाता है; कुछ असर नहीं होता; वह फिर ऐसा करता है।

सीढ़ियों पर खड़े ग्रॉट की पीठ हमारी ओर है और उसके नीचे एक गोल घेरे में
ार खुशी से झूम रहे हैं।

उसकी सीटी की आवाज़ सुनकर वे रुकते हैं और घेरा तोड़ कर उसकी ओर देखते हैं। रिवर्स शॉट जिसमें ग्रॉट पृष्ठभूमि में खड़ा है। श्रमिक उसे सुनने के लिए आगे बढ़ते हैं। उस बड़े से कमरे में भाप मचल रही है।

नीचे से दिखाई देता है, भाप से लिपटा ग्रॉट चिल्ला रहा है।

पुनः पहले वाला शॉट ; उसे चीख़ता देख कुछ और श्रमिक फ़ोरग्राउंड में जमा होते हैं।

ऑफ़-स्क्रीन ग्रॉट पर सीढ़ियों के नीचे जमा भीड़ चिल्ला रही है _

उधर विक्षिप्त प्राय ग्रॉट उनसे चीख़ कर पूछता है :

शीर्षक : तुम्हारे बच्चे कहाँ हैं?

श्रमिक और उनकी स्त्रियाँ सवालिया नज़रों से एक दूसरे को देखते हैं फ़िर ग्रॉट को देख कुछ चीख़ते हैं।

शीर्षक : कामगारों का समूचा शहर पानी में डूब गया है।

सीढ़ियों के नीचे श्रमिक गिरते-पड़ते, चीख़ते और स्थापना करते, असहय दुःख से बाल नोचते हैं।

ग्रॉट छाती ठोंक कर चिल्लाता है:

शीर्षक : किसने कहा था तुमसे कि मशीनें बरबाद करो, बेवकूफ़ों - और इस तरह खुद को भी ?

यह बोलते हुए रोष और दुःख से वह रोने लगता है। दुःख में पगलाई, श्रमिकों की स्त्रियाँ स्थापना करती हैं।

भाप भरे कमरे का एक लॉग शॉट, ग्रॉट शीढ़ियों पर खड़ा है और उसके सामने हवा में मुट्ठियाँ लहराते हुए श्रमिक घूम रहे हैं।

वह नीचे से, एक जर्जर वाष्प-पेटी के आगे खड़ा हुआ चीख़ता है:

शीर्षक : वह चुड़ैल ! सब उसकी करतूत है। ढूँढो उसे ! ख़त्म कर दो !

वापस ग्रॉट पर जिसने अभी ही बोलना बंद किया है।

ऊपर से दिखाई देता है, भीड़ नीचे आते हुए ग्रॉट की बात से समर्थन में गरजती है। रिवर्स शॉट में पेतर नोस्टर मशीन के छितरे हुए अवशेष पीछे छोड़कर वे सब कैमरे की ओर बढ़ते हैं।

श्रमिकों के हिलते-डुलते सिरों की जगह नाचते हुए नर्तकों के सिर ले लेते हैं। हम अब **योशीवारा** में हैं जो महानगर का *विलास-स्थल* है। वहाँ पृष्ठभूमि में एक मंच है; लम्बे-लम्बे पर्दे छत से लटक रहे हैं।

महानगर के अमीरज़ादे हाथों में चीनी लालटेनें लिए नृत्य कर रहे हैं। उनके बीच में रोबॉट, जिसे जिन्होंने अभी तक ऊपर उठाया हुआ है, **मारिया** जैसे सादे कपड़े पहने घूम रही है। एक युवक के कंधों पर सवार वह क्रूर उल्लास से कहती है:

शीर्षक : दुनिया जाये भाड़ में।

जिस युवक पर वह सवार है वह उसे दूसरे कंधे पर चढ़ा कर पीछे की ओर ले जाता



दो आदमी उसके आगे-आगे संगमरमरी सीढ़ियों पर चढ़ते हैं और पर्दे खींच कर तरफ़ कर देते हैं। उस पर्दों के पीछ भी कुछ सीढ़ियाँ हैं जो इमारत के बाहर जाती अपनी सवारी के कंधों पर चढ़ी वह दूसरी सीढ़ियाँ चढ़ने के पहले रुकती है और गों को अपने पीछे आने का इशारा करती है। फिर वे सब इमारत के बाहर चले आते बाहर, मस्ती में चूर लोगों की भीड़ के साथ हम **योशीवारा** का अलंकृत प्रवेश-द्वार ते हैं।

का एक लाल-सुर्ख दरिया था जो हज़ारों मशालों से आगे बहा आता था, फड़फड़ाता हुआ। मशालें जो **ीवारा** के बाहर जमा हो रहे लोगों के हाथ में नाच थीं।

हम रोबॉट को देखते हैं और उसके आस-पास नाचती निरंकुश भीड़ को भी।

वह लड़की **मारिया** की आवाज़ में चिल्ला रही थीं: **नाचो - - नाचो** ... ऐसा लगता था मानो वह मशालों वार हो। उसने खिलखिलाते हुए अपने घुटने सीने तक उठा और उसी के साथ नर्तक कराह उठे।

उन मतवालों का जुलूस महानगर की गलियों में लगातार आगे बढ़ता रहा।

उनमें से हरेक अपनी मशाल लिए मृत्यु का तांडव
कर रहा था, बेतहाशा गोल घूमते हुए, और घूमने का
यह अनुक्रम ऐसा चलता है कि वे सब एक घूमती हुई
धारा बन जाते है।

योशीवारा के निकट एक लम्बी सोपान-पंक्ति के नीचे महानगर के विशिष्ट-वर्ग के लोगों की कारें खड़ी हैं, उनकी हेडलाइट्स जल रही हैं। सहसा ग्रॉट के नेतृत्व के श्रमिकों की भीड़ मशीन-कक्ष से निकल हमारी ओर चली आ रही है। वे बल्लम, सब्बल, घन और दूसरे हथियार भाँजते हुए बढ़े आ रहे हैं।

ग्रॉट का स्थूलकाय शरीर कारों के बीच आता हुआ दिखाई देता है। अचानक वह ठहरता है और सिर ऊपर उठाता है।

हमारी तरफ़ मुँह किये वह दूसरों को अपने पीछे रोके खड़ा है। वे सब सहमे हुए से ऑफ़-स्क्रीन नज़ारा देखते हुए खड़े हैं। ग्रॉट आगे बढ़ कर काँपती हुई उंगली से इंगित करता है... दूर, शहर के दूसरे छोर पर नाचते गाते लोगों का समूह और उनके कंधों पर चढ़ी झूमती हुई रोबॉट उन्हें आगे हाँक रही है।

धुएँ में लिपटी मशालें प्रेतछायाओं के घूसर पंखों जैसे
नाचते हुए लोगों के सिर पर मँडरा रही हैं।

ग्रॉट और उसके पीछे खड़े लोग इस दुराचरण और पाप के वीभत्स नज़ारे को देख रहे हैं। फ़िर वे आगे बढ़ते हैं और स्क्रीन पर छा जाते हैं।

किसी ढहती दीवार जैसे, भीड़ हिली और खुद को
ढीला छोड़ टूट पड़ी, गरजते हुए।

ऊपर से दिखाई देता है वे हमारी ओर कुछ और बढ़ते हैं, पहले ग्रॉट उसके पीछे बाक़ी सब, हवा में अपने हथियार हिलाते हुए।

वे सीढ़ियों के ऊपर चढ़ आते हैं और शोर करते हुए कैमरे की ओर बढ़ते हैं, आगे बढ़ते हुए अपने हाथों में थाम रखे फेंक देते हैं।

एक बहुत ऊँचे कोण से हम एक विशाल पुल को देखते हैं जो शहर की इमारतों की दर्रे-जैसी दीवारों के बीच तक जा रहा है। ग्रॉट की स्थूल काया के पीछे एक बड़ी कतार में कामगार बढ़ रहे हैं।

कैथेड्रल जाने वाली गली के दो मुँहे सिरे पर योशीवारा
के नर्तकों का समूह और कामगार स्त्री-पुरुषों की
गरजती हुई भीड़ एक ही समय पहुँचती हैं।

ऊपर से दिखाई पड़ता है, नाचते-गाते लोगों का दल हमारी ओर बढ़ा आ रहा है।

अचानक बायीं दिशा में आकर श्रमिक उनमें समा जाते हैं और पटल उमड़ती भीड़ से भर जाता है। और पीछे बहुत से श्रमिक सदाबहार बगीचों के भीतर अपने धन लहराते हुए दाख़िल होते हैं।

एक ऊँचे कोण वाले दृश्य में, **जोसफ़** विशाल दरवाजों में से एक खोल कर बाहर गली में झाँक रहा है और श्रमिक अग्रभाग में भागते दिखाई देते है। हम दोनों समूहों के मिलने के स्थान पर लौटते हैं; ऊपर से दिखाई देता है मस्ती करने वालों की भीड़ तितर-बितर हो गई है जबकि कामगार **ग्रॉट** के इर्द-गिर्द जमा हो गये हैं, जिसने रोबॉट को अपने कब्ज़े में ले रखा है। संघर्ष के बाद वह उसके हाथ पीछे बाँध देता है और वह उन्मत्त हँसी हँस रही है। श्रमिक एक घेरे में खड़े नाच गा रहे हैं।

जोसफ़ हमारी ओर पीछ किये खड़ा है। सदाबाहर बगीचों के विशाल दरवाज़े के बाहर गली में झाँकता हुआ।

रोबॉट बेतरह हँसती हुई ग्रॉट की पकड़ से आज़ाद होने का प्रयत्न करती है। श्रमिक और उनकी स्त्रियाँ पास ही अर्द्ध गोलाकार घेरे में खड़े चीख़-चिल्ला रहे हैं। सदाबहार बगीचों में जाने वाले गलियारे का लाँग शॉट। **जोसफ़** बाहर निकल कर गली में देखता है, उसके पीछे **फ्रेडर** भी बाहर आता है। वे कैमरे की दिशा में झपटते हैं फ़ोरग्राउंड में जाते हुए, कुछ चपरासी उनके पीछे भागते हैं। रोबॉट विक्षिप्त हँसी हँस रही है, जबकि ग्रॉट ने एक हाथ से उसके हाथों को पीठ के पीछे पकड़ रखा है दूसरी विजयी मुद्रा में ऊपर उठाया हुआ है। श्रमिक उपहास और उल्लास में चिल्ला पड़ते हैं। रोबॉट को पकड़े हुए **ग्रॉट** कैमरे की ओर लड़खड़ाते हुए बढ़ता है।

हम सीढ़ियों के नीचे अँधेरी गली में झाँकते हैं। **फ्रेडर** और **जोसफ़** जल्दी में जीने के ऊपर तक आते हैं फिर कुछ हड़बड़ी में मशविरा करने के बाद **जोसफ़** पृष्ठभूमि की ओर फ्रेडर नीचे हमारी ओर बढ़ता है।

फ्रेडर भागा ,जैसे वह पहले कभी नहीं भागा था। वो
उसके पैर नहीं थे उसे ले चले... वह थे उसके
विचार –

मज़दूरनगर के कैथेड्रल के सामने चौक में, श्रमिक एक बड़ा अलाव। एक विशाल ईंट-गारे के खम्भे के चारों ओर बनाते हुए। टूटी फूटी कारें, उनकी बत्तियाँ अभी भी जलती हुई, फ़र्नीचर के टुकड़े, सब तरह की लकड़ियाँ, उसमें सब कुछ है। तीन श्रमिक कारों की छत पर खड़े हुए, दूसरों को इस ढ़ेर के लिए और चीजें जमा करने के लिए उकसा रहे हैं। उनमें से दो एक लम्बे केबल को खोलते हुए दाँत निपोर रहे हैं। रिवर्स शॉट में हम अलाव से नीचे दृश्य देखते हुए। रोबॉट को हमारी ओर धकिया कर लाते ग्रॉट के लिए भीड़ रास्ता छोड़ कर खड़ी कर खड़ी हो जाती है; वह अभी भी पागलों जैसे हँस रही है, अपनी होनेवाली दुर्दशा से बेखबर ।

ग्रॉट, रोबॉट को फ़ोरग्राउंड से ढेर को ओर घसीटता हुआ लाता है। श्रमिक अपने औज़ार हिलाते हुए उनके पीछे उमड़ पड़ते है_फ़िर वह एक टूटी-फूटी कार की छत पर उसे खींच कर खड़ा कर देता है और तभी दिखाई देता है कि उसके हाथ पीछे बंधे हैं। कैमरा टिल्ट करता है वैसे ही तीन श्रमिक ग्रॉट के हाथ से उसे लेकर खम्भे की ओर घसीटते हैं। एक बहुत ऊँचे कोण से, हम कैथेड्रल के परिवेश तक पहुँचती एक सड़क झाँकते हैं। फ्रेडर दौड़ रहा है।

सड़कें और सीढ़ियाँ और सड़कें और अंततः कैथेड्रल
चौक। पृष्ठभूमि में काला, अँधेरा, कैथेड्रल, जहाँ चौड़ी
सीढ़ियों पर आदमियों के छत्ते _

कामगार अलाव की ओर देखते खड़े हैं और ऑफ़-स्क्रीन फ्रेडर पृष्ठभूमि में तेजी से आता है और भीड़ को चीरकर आगे आने की कोशिश कर रहा है। नाराज़ श्रमिक उसे पकड़ लेते हैं और उनकी पकड़ में छूटने के लिए वह छटपटाता है। रोबॉट को अब तक खम्बे से कस कर बाँध दिया गया है ढेर के बीचोंबीच। जैसे ही ग्रॉट नीचे खड़ी भीड़ को संबोधित करते हुए उसके बाल पकड़ कर हिलाता है वह बहुत जोर से खिलखिलाती है।

अब हम पूरा दृश्य देखते हैं, पृष्ठभूमि के विशाल अलाव है और उसके सामने एक कामगार स्त्री एक जलती हुई मशाल लहरा रही है।

ऊपर से दिखाई देता है मशाल को गोल-गोल घुमाती हुई वह नाच रही है। रोबॉट उदण्डता से हँसती हुई, अपना सिर इधर-उधर झटक रही हैं, जबकि मशाल की रोशनी उसके चेहरे पर टिमटिमा रही है और धुआँ अग्रभाग में ऊपर उठ रहा है। वह स्त्री मशाल अलाव में उछाल देती है_और छिन्न-भिन्न कारों के ढाँचे जो लकड़ी के बने हैं आग पकड़ लेते हैं और तेजी से जलने लगते हैं। श्रमिक खुशी से झूम उठते हैं।

चिता में ऊँची-ऊँची ज्वालाएँ धधक उठीं।
आदमी और औरतें हाथ पकड़ कर अलाव के चारों ओर
घूमने लगे,तेज, तेज और तेज, निरंतर बड़े होते
दायरों में, हँसते, चीखते, पाँव पटकते।

ऊपर से दिखाई देता है, वे बच्चों जैसे ठुमकते हुए ऑफ़-स्क्रीन रोबॉट खिल्ली उड़ा रहे हैं। फ़िर भीड़ में रास्ता बनता है और कई श्रमिक फ्रेडर को घसीटते हुए आगे लाते हैं, इस अंदाज़ में मानों वे फ्रेडर को भी अलाव पर फेंक देंगे। रोबॉट के चारों ओर धुआँ लपटें उठती हैं और वह खम्भे से बँधी खड़ी है; वह बेतरह हँसती हुई अपना सिर झटकती है_ऑफ़-स्क्रीन इस नज़ारे को देख रहे श्रमिकों ने फ्रेडर को थाम रखा है। सहसा फ्रेडर आगे बढ़ने की कोशिश करता हुआ चिल्ला पड़ता है:

शीर्षक : मारिया !

श्रमिक **फ्रेडर** को नियंत्रित कर रहे हैं और वह उनके शिकंजे से छूटने के लिए छटपटा रहा है। पुनः हमें खम्भे से बंधी रोबॉट दिखती है, धुएँ और लपटों में घिरी – **फ्रेडर** पर हँसते हुए श्रमिक उसे पकड़ कर खड़े हैं और वह छटपटा रहा है।

फ्रेडर जंगली पशु जैसे संघर्षरत, चीख़ता हुआ इतना कि
उसके गले की नसों के फटने का खतरा था। निस्सहाय
उसने सिर उठाया और महानगर के ऊपर आकाश को
देखा, निर्मल, सौम्य, हरित-नीलाभ, क्यों कि रात
बीत चली थी और सुबह दूर न थी।

दृश्य बदल कर **रॉटवॉंग** के घर में एक गलियारे को हो जाता है। आविष्कारक अँधेरे में से लड़खड़ाता हुआ बाहर निकलता है, भावशून्य आंखों से घूरता, निद्राचारी जैसे हाथ फैलाये। वह अग्रभाग तक आकर ऑफ़ में चला जाता है।

वह पुनः दिखाई देता है, अपनी परछाईं के पीछे आता हुआ, **कैथेड्रल** के पुरोभाग के नीचे लड़खड़ाता हुआ आगे बढ़ता है। अकस्मात् ही वह पलटता है और ऑफ़-स्क्रीन देखता है... रोबॉट के नीचे जलती हुई चिता को चारों ओर **मत्त** श्रमिक नाच रहे हैं।

कैथेड्रल के भीतर जाने वाले द्वारमार्ग में, **रॉटवॉंग** पीछे खिसक कर एक प्रतिमा के पीछे छिप जाता है।

द्वारमार्ग में दूसरी ओर एक और प्रतिमा के पीछे, ऑफ़-स्क्रीन श्रमिकों को देखती हुई, असली **मारिया** छिपी हुई है। वह एक कदम आगे बढ़ाती है ... और **रॉटवॉंग**, अपने छुपने के स्थान से, उसे देख लेता है। **मारिया** प्रतिमा के पीछे से बाहर देख रही है, भयाक्रान्त – अपनी प्रतिकृति के आस-पास उठती लपटों और नाचते हुए श्रमिकों को देखती। **मारिया** हाथ उठा कर आगे की ओर भागती है। लेकिन उसी पल **रॉटवॉंग** फ़ोरग्राऊँड में धड़धड़ाता हुआ पहुँचता है और उसका रास्ता रोक कर खड़ा हो जाता है, अपना चमकीला कृत्रिम हाथ उठा कर, और कहता है:

शीर्षक : अगर लोग तुम्हें देख लेंगे तो वे मुझे धोखा देने के जुर्म में मार डालेंगे।

बैक-व्यू में खड़ा **रॉटवॉंग** अपने हाथ उठा कर उसकी ओर बढ़ता है। वह डरी हुई पीछे हटती है और अंततः ठोकर खाती हुई **कैथेड्रल** के दरवाज़े के भीतर पहुँच जाती है। वह उसका पीछा करता है।

कैथेड्रल के अंदर, विशाल चक्राकार खिड़कियों से अलाव की रोशनी आकर फ़र्श पर गिर रही है। शॉट में **मारिया** भागती हुई पटल से गुजरती है और उसके पीछे-पीछे आविष्कारक – फिर वे **कैथेड्रल** के ऊपर पहुँचते जीने पर चढ़ते हैं। उधर, बाहर चौक में, धुआँ और लपटें उठते हुए, खम्भे से बंधी **मारिया** को आधा ढँकते हुए। नीचे से दिखाई देता है, लपटें शैतानी हँसी, हँसती रोबॉट का शरीर चाट रही हैं। ऊपर से दिखाई

देता है श्रमिकों के बंधन से मुक्त होने के लिए फ्रेडर हाथ-पाँव मार रहा है।

रोबॉट अभी भी सिर झटकती हुई हँस रही है। अब हम फ्रेडरसन के ऑफिस चलते हैं; स्लिम की ऊँची देह महानगर के धनी के ऊपर उठती है तभी जोसफ़ तेजी से अंदर आकर सारी घटनाओं का ब्यौरा देता है। घबराया हुआ फ्रेडरसन सब सुन कर बाहर भागता है और उसके पीछे जोसफ़ और स्लिम दोनों अनुगमन करते हैं। जलते हुए अम्बार के बीच से कैमरा नीचे फ्रेडर की ओर देखता हैं। फ्रेडर का मख़ौल उड़ाते कामगारों का एक क़रीबी शॉट; उनमें से एक अचानक फ्रेडर के मुँह पर से हाथ हटा कर ऑफ़-स्क्रीन रोबॉट की ओर इंगित करता है। हम खम्भे से बंधी रोबॉट को आग और धुएँ में लिपटा पाते हैं लेकिन जैसे ही ये दोनों छँटते हैं वह रॉटवाँग की बनाई धातुई आकृति में तब्दील होती दिखाई देती है।

सारे कामगार पलट कर आश्चर्य से अलाव में जल रही उस आकृति को देख रहे हैं, उनकी स्त्रियाँ अपने घुटनों के बल जमीन पर बैठ गयीं और उन्होंने अपने हाथ कानों और आँखों पर ढँक लिए।

लाँग शॉट में दिखाई देता है श्रमिक इस चमकीली आकृति से दूर कैमरे के आगे-आगे भाग रहे हैं।

फ्रेडर को अपनी पकड़ से आज़ाद करते हुए श्रमिक चीख़ पड़ते हैं :

शीर्षक : चुड़ैल, चुड़ैल।

हम उस चमकीली आकृति और उसके आस-पास उठती ज्वालाओं को देखते हैं। रिवर्स शॉट में कामगारों के आगे खड़ा फ्रेडर पीछे हटता है और ऊपर की तरफ़ इशारा करता है। सारे लोग उसी दिशा में देखते हैं। कैथेड्रल की ढलवाँ छत के निचले सिरे के निचे एक ढहता हुआ छज्जा है। असली मारिया उसके ऊपर पीछे की तरफ़ भाग रही है और आविष्कारक उसका पीछा कर रहा है। नीचे चौक में, फ्रेडर एक जोर की चीख़ मार कर आगे बढ़ता हैं— वह कैथेड्रल की सीढ़ियाँ चढ़ द्वारमार्ग में पहुँचता है—और कैथेड्रल के अंदर से घण्टाघर की सीढ़ियों पर। पुनः छज्जे पर जहाँ जानवरों की शक्ल में तक्षित परनालियाँ नीचे झाँक रही हैं। मारिया कैमरे के आगे से दौड़ती है, उसके पीछे रॉटवाँग— फ्रेडर घण्टाघर की सीढ़ियों के नीचे पहुँचता है। छज्जे पर रॉटवाँग ने अंततः मारिया को पकड़ लिया है; वह उससे जूझ रहा है, लेकिन मारिया जी जान से उसका मुकाबला कर रही है— उधर फ्रेडर छत की ओर जाने वाली सीढ़ियों पर अंधी गति से भाग रहा है। मारिया आविष्कारक से संघर्ष कर रही हैं, फ़ोरग्राउंड में छज्जा ढ़ह रहा है। फ्रेडर एक पल के लिए छज्जे के कोने पर दिखाई पड़ता है फ़िर ऑफ़ में चला जाता है। रॉटवाँग सहसा ऊपर देखता है, फ्रेडर को ऑफ़-स्क्रीन अपनी ओर बढ़ता देख वह मारिया को जमीन पर पटक देखा है।

रॉटवाँग हाथ फैलाये अपनी ओर बढ़ रहे फ्रेड़र के पास आने की प्रतीक्षा में। दोनों

आदमी मौके की तलाश में एक दूसरे के आस-पास गोल घूमते हुए। फिर वे एक-दूसरे से भिड़ जाते हैं और **रॉटवाँग** धीरे से लेकिन दृढ़तापूर्वक **फ्रेडर** को छज्जे के किनारे की



ओर धकिया देता है।

टूटता हुआ जंगला नीचे से दिखाई देता है और आविष्कारक उसमें अपने प्रतिद्वंदी को अपने कृत्रिम हाथ से पकड़ पीछे धकेलता है। **रॉटवाँग** पर घूंसे बरसाता **फ्रेडर** उससे जूझ रहा है।

सब आँखें ऊपर कैथेड्रल की छत की ओर उठी हुई,
छत तो धूप में जगमगा रही थी।

भयभीत श्रमिक ऊपर देखते हैं; एक औरत अपने हाथ सिर तक लाती है और चीख़ पड़ती है। पुनः जंगले के पास बनी एक परनाली के बगल में लड़ रहे दोनों आदमियों पर। उत्तेजना में, कई और श्रमिक आगे झुक आये हैं। वे अचानक **फ्रेडरसन** के लिए रास्ता छोड़ कर खड़े हो जाते हैं, जो भागता हुआ कैमरे की ओर आता है और रूक कर ऊपर का दृश्य देखने लगता है। **जोसफ़** और **स्लिमभी** पीछे से आ पहुँचते हैं।

कैथेड्रल की छत पर, आपस में गुथे, एक दूसरे को
खींचते, **फ्रेडर** और **रॉटवाँग** धूप में जगमगाते हैं।

ऊपर से दिखाई देता है, **फ्रेडर, रॉटवाँग** पर प्रहार करता है, जिसने अपने कृत्रिम हाथ से

उसकी गर्दन दबोच रखी हैं।

लड़के की कृशकाय देह, सफ़ेद रेशम के तार-तार कपड़ों
में, आविष्कारक की दमघोंटू पकड़ में, दूर बहुत दूर
झुकी हुई।

नीचे चौक में, भयग्रस्त **फ्रेडरसन** अपने हाथ सिर तक लाता है; **जोसफ़** और **स्लिम** पृष्ठभूमि में उसके दोनों ओर खड़े हैं। पुनः छज्जे पर। दोनों आदमी लड़ते हुए अब परनाली के दूसरी तरफ़ आ पहुँचे हैं जहाँ जंगला और भी अधिक टूटा हुआ है। उनके संघर्ष के चलते मूर्ति की एक बाँह टूट कर गिर जाती है। नीचे, **फ्रेडरसन** ज़मीन पर घुटनों के बल धंस जाता है, उसके हाथ माथे पर कसे हुए हैं। वापस लड़ते हुए उन दो आदमियों पर; छज्जे में हो गये छेद के चारों ओर घूमते हुए_

घुटनों पर बैठे महानगर के धनी को घेर कर खड़े श्रमिक तानाकशी कर रहे हैं और उसकी खिल्ली उड़ाते हैं। गुस्से में भर **जोसफ़** और **स्लिम** उन्हें पीछे धकियाते हैं। ऊँचे कोण से दिखाई देता है, श्रमिक आगे बढ़े आ रहे हैं चिल्लाते हुए:

शीर्षक : हमारे बच्चे कहाँ हैं?

जॉन फ्रेडरसन ने कुछ नहीं सुना _ सिर्फ़
उसकी आँखे जीवित रहीं, कैथेड्रल की छत से

चिपकी, पलक विहीन आँखें।

अब वह मीडियम क्लोज़ अप में दिखाई देता है और उसके पीछे एक मजदूर-स्त्री उसे मुँह चिढ़ाती हुई खड़ी है।

ऊपर से देखने पर, **ग्रॉट** ऑफ़-स्क्रीन **फ्रेडरसन** की ओर बढ़ता हुआ और इससे बेखबर **जोसफ़** अपने पीछे खड़े कामगारों से संघर्ष करता हुआ। आगे झुक आये श्रमिक **फ्रेडरसन** की हँसी उड़ा रहे हैं, ताना कशी कर रहे हैं; बायीं ओर **जोसफ़**, **ग्रॉट** को, जो अभियोग की मुद्रा में **फ्रेडरसन** की ओर संकेत कर रहा है, पीछे को ओर धक्का देता है। पृष्ठभूमि में कामगारों के संघर्ष के चलते दो आदमी आपस में जूझ रहे हैं। अंततः **जोसफ़**, **ग्रॉट** का गिरेबान पकड़ कर चीख़ता है:

शीर्षक : जॉन फ्रेडरसन के बेटे ने तुम्हारे बच्चों को बचा लिया है।

अविश्वास से श्रमिक **जोसफ़** के पास घिर आते हैं। **ग्रॉट**, **जोसफ़** के कंधे पकड़ कर उसे झकझोर देता है फिर जैसे ही उसका संदेह दूर होता है वह **फ्रेडर** को ढूँढने के लिए आँखें घुमाता है। जैसे ही सबको ध्यान आता है कि वह कहाँ है भयग्रसित वे सब ऊपर की ओर देखते हैं।

फ्रेडरसन भी यही करता है। उसके हाथ अभी तक सिर पर कसे हुए हैं और उसका चेहरा अलाव की मृतप्राय आग में प्रदीप्त दिखाई देता है, वह बुदबुदाता है:

शीर्षक : मेरे बेटे को बचा लो।

छत पर वे दोनों अभी तक जूझ रहे हैं। फ्रेडर की कमीज धज्जी-धज्जी हो गई है; रॉटवॉंग जिसने उसे गर्दन से पकड़ रखा है उसका गला घोंटने की कोशिश करता है। फ्रेडर जोर लगा कर उसकी पकड़ से छूट जाता है, लेकिनरॉटवॉंग अपने कृत्रिम हाथ से उसे एक जोरदार घूंसा रसीद करता है। फ्रेडर लड़खड़ा कर पीछे हटता है – और टूट रहे जंगले के पास आकर गिर जाता है। वह दर्द से छटपटाता हुआ कई बार उठने का निष्फल प्रयत्न करता है, फिर ऊपर की ओर देख कर दहल जाता है और अंततः अपने पैरों पर खड़ा हो जाता है।

लाट के पास ही एक निसेनी है जो कैथेड्रल की
मुंडेर के पास पहुँचती है। किसी अन्वेपित पशु
की गुर्राहट से साथ, रॉटवॉंग निसेनी पर चढ़ने लगा,
लड़की को घसीटता हुआ, अपनी बाँहों में।

हम नीचे से आविष्कारक को बहुत ढलवाँ छत पर चढ़ता हुआ देखते हैं, मारिया का निष्क्रिय शरीर उसके कंधों पर लटका हुआ है। फ्रेडर व्यथित कर देने वाली चीख़ के साथ अपने पैरों पर उठ खड़ा होता है – लोहे की निसेनी तक भाग कर पहुँचता है और चौपायों जैसे उस पर चढ़ता है।

हम बहुत नीचे चौक में देखते हैं, जहाँ श्रमिकों के विवर्ण चेहरे अलाव की टिमटिमाती रोशनी में प्रदीप्त हैं। उनके बीच घुटनों के बल झुका फ्रेडरसन, जिसके हाथ अभी भी सिर पर जकड़े हुए हैं। वे सब उद्विग्नता से यहाँ-वहाँ टहल रहे हैं। कंधे पर लटकी मारिया को लिए, रॉटवॉंग अब कैथेड्रल के सबसे ऊँचे बुर्ज तक लगभग पहुँच गया है।

वह उसे अपनी फ़ौलादी गिरफ्त में लिये हैं, उस शिकार की तरह
जिसे कुछ भी और कोई भी उससे छीन नहीं सकता हो।

नीचे पीछा करता हुआ फ्रेडर निसेनी तक पहुँचता हैं।

वह मानों एक बार में ही दौड़कर निसेनी चढ़ गया, अंधी
अचूक गति से जो अपनी प्रिया के लिए प्रेमजनित भय
से उपजी थी।

रॉटवॉंग शिखर पर मगरी से जुड़े एक सँकरे पटिये पर दौड़ रहा है। फ्रेडर को पीछे आता देख वह मारिया को वहीं पटक देता है – पटिये पर एक सीखचे को पकड़े हुए, वह खतरनाक ढंग से टंगी है, भय से छटपटाती हुई खुद को फ़िसल कर नीचे शून्य में जाने से रोकती है। नीचे से दिखाई देता है, फ्रेडर पटिये तक पहुँच गया है। वह रॉटवॉंग से जूझता है उधर बायीं ओर मारिया उठने का निष्फल प्रयास करती है। चौक में दर्शक आगे बढ़ आते हैं, भयग्रस्त – आविष्कारक फ्रेडर को तब तक धकेलता है जब तक दोनों पटिये पर गिर नहीं जाते। अचानक, वे किनारे नीचे गिरते जाते हैं और ढलवाँ छत गिरते

हुए नज़रों से दूर होते जाते हैं।

गहराइयों में से भीड़ की एक भयभीत आवाज़ चीखती हुई ऊपर उठी।

वे छज्जे पर पहुँचे, एक दूसरे से गुंथे, जंगले के छेद की ओर लुढ़कते हुए। **रॉटवाँग** पहले उठता है और लड़खड़ाता हुआ पीछे हटता है : **फ्रेडर** टंगड़ी अड़ा कर उसे गिरा देता है। चौक में दर्शकों के बीच खड़ा स्लिम, डर में अपने गले पर हाथ जकड़ लेता है।

रॉटवाँग ने अपने ऊपर देखी, नीले साफ़ आसमान के
विपरीत, आदमी की शक्ल में बनी एक परनाली,ज़ो
उसे मुँह चिढ़ा रहा था। उसकी लम्बी जीभ उपहास
में इसकी ओर बढ़ी हुई—

नीचे से दिखाई देता है **रॉटवाँग** की काली आकृति लड़खड़ाते हुए पीछे हटती है और जंगले में बने छेद से नीचे शून्य में गिर जाती है। पुनः चौक में खड़े तमाशइयों पर। श्रमिक नीचे गिरे शरीर की ओर भागते हैं। ऊपर से दिखाई देता है, वे **फ्रेडरसन** और उसके दोनों सहयोगियों की निश्चल आकृतियों की ओर बढ़ते हैं।

जैसे ही आखिरी श्रमिक दृष्टि से ओझल होता है पुनः उन तीन आदमियों पर। अभी भी घुटनों के बल और सिर हाथों में दिये बैठा **फ्रेडरसन** छत की ओर देख बुदबुदाता है:

शीर्षक : अल्लाह तेरा लाख-लाख शुक्र ।

और जो उसके बहुत निकट खड़े थे उन्होंने सुनी
रुलाई जो उसके दिल से उमड़ आई जैसे पानी
पत्थर से।

उसने एक के बाद एक अपने सिर से हाथ हटा लिये। उसका सिर आगे आया और हमने देखा कि उसके बाल सफ़ेद हो चुके थे। फिर वह ऊपर देखता है और **जोसफ़** के हाथ का सहारा लेता है, जो उसके पीछे ही खड़ा है। **कैथेड्रल** की छत के ऊपर निसेनी के निचले सिरे पर **फ्रेडर, मारिया** को छज्जे पर उतारता है। वह उसे बाँहों में ले दुलराता है और शान्त करने के लिए कोमल स्वर में दिलासा देता है।

नीचे चौक में **स्लिम** और **जोसफ़, फ्रेडरसन** को सहारा देकर खड़ा करते हैं। महानगर का धनी एकदम तेजी से अग्रभाग में आगे बढ़ता है। **जोसफ़** उसके पीछे जाने की चेष्टा करता है, पर **स्लिम** उसे रोक लेता है। एक निचले कोण का शॉट **कैथेड्रल** में जाता विशाल द्वारमार्ग और उस तक जाती सीढ़ियाँ दर्शाते हुए। फ़ोरग्राउंड से झपट कर **फ्रेडरसन** दृष्टिक्षेत्र में आता है और द्वारमार्ग के अँधेरे में गायब हो जाता है।

कैथेड्रल के भीतर, **फ्रेडर** और **मारिया** एक दूसरे की बाँहों में बँधे खड़े हैं। वह हौले से कुछ कहता और उसे चूमता है। पुनः **कैथेड्रल** के प्रवेशद्वार पर-एक लम्बी सोपान-पंक्ति विशाल मेहराबदार द्वारमार्ग तक जाती है। कुछ पल हम यही दृश्य देखते हैं फिर फ़ोरग्राउंड

में कामगारों की एक बहुत बड़ी कतार ग्रॉट के पीछे उपस्थित होती है धीरे-धीरे सीढ़ियों पर चढ़ती हुई। सीढ़ियों के ऊपरी सिरे का एक क़रीबी शॉट। श्रमिकों के आगे-आगे ग्रॉट दिखाई देता है और अचानक फ्रेडर और मारिया की आकृति द्वारमार्ग से पृष्ठभूमि में दिखते ही वह हाथ फैलाकर उन्हें आगे बढ़ने से रोक देता है। ग्रॉट स्वयं आगे बढ़ता है और फ्रेडरसन के सम्मुख खड़ा हो जाता है। उसके दूसरी तरफ़, फ्रेडर अपने पिता के कान में कुछ फुसफुसाता है। अब हम उस स्त्री को कैथेड्रल के द्वार पर देखते हैं। मारिया और फ्रेडर खड़े-खड़े देख रहे हैं और फ्रेडरसन हिचकते हुए ऑफ़ में खड़े ग्रॉट की ओर कदम बढ़ाता है। सीढ़ियों पर खड़े श्रमिकों के सिरों के ऊपर में दिखाई देता है, फ़ोरमैन भी हिचकता है, कुछ लम्बे डग भरने के बाद उन तीनों से दो-चार गज की दूरी पर थम जाता है।

फ्रेडरसन आगे बढ़ने को उद्धत होता है, हिचकिचाता है, अपना हाथ कुछ ऊपर उठाता है – ग्रॉट कुछ सकपका जाता है, प्रत्यक्ष रूप से भावावेग में, वह मित्रता के प्रदर्शन में हाथ ऊपर उठाता है–

फ्रेडरसन झिझकता है फिर कदम आगे बढ़ाता है, पीछे से फ्रेडर और मारिया उत्सुकता से देखते हैं।

फ्रेडर मीडियम क्लोज-अप में दिखाई देता है, व्यग्रता से देखता हुआ। वह जैसे ही मुड़ता है मारिया कोमलता से उससे टिक कर खड़ी होती और कहती है:

शीर्षक : हाथों और दिमाग के बीच समझदारी कायम हो ही नहीं सकती हृदय जब तक मध्यस्थ न बने।

फ्रेडर सहमति में सिर हिलाता है; उसकी आँखों के दिये जल उठते हैं, और वह आगे बढ़ता है –

कैथेड्रल के द्वारमार्ग में ग्रॉट और फ्रेडरसन एक दूसरे के सम्मुख खड़े हैं। ग्रॉट ने हाथ जेब में डाल लिये हैं। फ्रेडर आगे आता है और मित्रवत स्वर में अनुनय करता है। वह एक हाथ में अपने पिता का हाथ ले दूसरा हाथ आगे बढ़ाता है, ग्रॉट कुछ झिझकता है, अपनी भिंची हुई मुट्ठी जेब से बाहर निकालता है और अंततः अपना हाथ आगे बढ़ा देता है। फ्रेडर उसे थाम कर दोनों के हाथ आपस में मिला देता है। और वे खड़े रहते हैं दृढ़तापूर्वक एक दूसरे की आँखों में देखते हुए, फ़ोरमैन और महानगर का धनी - और उनके बीच सफेद पोशाक में उसका पुत्र।

क्योंकि उन्हें बोध हो चला था कि वह दिन
आ पहुँचा है जब अंधकार का प्रकाश में
अभेद्य परिवर्तन निष्पादित हो रहा है, अपनी
भव्यता में, अपनी सहायता में, सारे संसार पर।

☐ अनुवाद: इरा सारस्वत

पटकथा

जून 1992

आगामी अंक :



इतिहास और सिनेमा पर एकाग्र

सिनेमा और इतिहास, इतिहास का फ़िल्मी लेखन, फ़िल्मों में इतिहास, इतिहास की सिनेभाषा, इतिहास के फ़िल्मांकन की प्रक्रिया का इतिहास आदि व्याख्याओं, इतिहास और सिनेमा के अन्तर्सम्बन्धों पर पुरुषोत्तम अग्रवाल, ओ.पी. केजरीवाल, डॉ. विजय अग्रवाल, मार्क फ़ेरो, रेने अल्लिओ, फ़िलिप जुवार्द, इमेनुएल ले रॉय लादुरी आदि के विचार एवं श्रीराम ताम्रकर, यशवन्त व्यास और संदीप श्रोत्रिय की टिप्पणियाँ।

मूल्य 20 रुपये
मध्यप्रदेश फ़िल्म विकास निगम का प्रकाशन





बात सिर्फ शकूर मियाँ की नहीं

सीधे सादे शकूर मियाँ की करीब करीब पूरी ज़िंदगी ही निकल गयी थी बंधुआ मजदूरी करते करते। हर रोज कड़ी मशक्कत करना और धौंस धपट सहना ही जैसे उनकी किस्मत थी। अपनी मेहनत का पूरा मुआवजा मांगने का सोचना भी गुनाह था उनके लिए। एक बात तो उन्हें मालूम थी, वह यह कि उनके साथ जो कुछ हो रहा है वह नाजायज और गैरकानूनी है। इसकी सुनवाई कहां होती लिहाजा वह चुप रहे और तकरीबन पूरी उम्र ही निकाल दी बाहुबल और धनबल के राज में। यह सब चलता रहा ऐन राजधानी भोपाल के नज़दीक के गांव में।

लेकिन पिछले दिनों शकूर मियाँ को लगा कि अब वक्त बदला है और उनकी सुनवाई जरूर होगी। उन्होंने अपनी हिम्मत संजोई और थाने में रपट कर दी। अब मामला पहले जैसा नहीं था। तुरंत कार्रवाई हुई और उनकी सुनवाई प्रशासन के शिखर तक पहुंची। शकूर मियाँ के शोषक का राज खत्म हुआ जिसकी बुनियाद ही रखी थी पैसे और गुंडागर्दी पर। अब शकूर मियाँ के माथे की सलवटें जाहिर करती हैं इत्मीनान जो कानून के राज में रहने वाले हर बाशिंदे को हासिल होता है।

लेकिन यह कहानी सिर्फ शकूर मियाँ या उनके साथ काम करने वाले बाकी बंधुआ मजदूरों की ही नहीं है।

पूरे प्रदेश में पिछले दो सालों के दौरान जिसकी लाठी उसकी भैंस वाले हालात को बदला है एक ऐसी सरकार ने जिसका यकीन है कानून के राज में और लोगों की कानून के प्रति निष्ठा में। चाहे इंदौर के सर्राफा बाजार का मामला हो या वहीं और अतिक्रमण हटाने का



हर कहीं सरकार ने जनहित में कानून को कानून के तौर पर सख्ती से लागू किया है। बगैर भेदभाव के, बगैर रियायत के।

नतीजा निकला है शकूर मियाँ जैसे शोषित पीड़ित लोगों के हक में जो अब कानून के राज में चैन की सांस ले सकते हैं। बगैर उस आतंक के जो हावी था बरसों से उन पर।

दो वर्षों में प्रशासन को जनोन्मुखी बनाने तथा उपलब्ध साधनों से सभी क्षेत्रों के विकास के प्रयास हुए हैं। प्रशासन में हस्तक्षेप, राजनैतिक भ्रष्टाचार और धनबल बाहुबल की मनमानी पर अंकुश से सरकार में लोगों का विश्वास बढ़ा है।

सुंदरलाल पटवा
मुख्यमंत्री



कानून और भरोसे के दो [illegible]

मध्यप्रदेश सरकार